

## निक्र नि

# मि झ - नि शि

ডঃ শ্রীশশিভূষণ দাশগুপ্ত

এ, মুখা জী আগ গু কোং প্রাঃ লি মি টে ড, ক লি কা তা



প্রকাশক :

শ্রীঅমিয়রঞ্জন মুখোপাধ্যায়

২, কলেজ স্কোয়ার, কলিকাতা

মুদ্রাকর:

শ্রীপ্রভাতচক্র রায়

শ্রীগোরাক প্রেস প্রাইভেট লিমিটেড

৫, চিস্তামণি দাস লেন

কলিকাতা-ন

প্রথম সংস্করণ: বৈশাখ, ১৩৫৮ সাল

মূল্য তিন টাকা মাত্র

#### অধ্যাপক ডঃ রবীম্রকুমার দাশগুপু,

বন্ধুবরেষু

### প্রথম সংস্করণের ভূমিকা

অধায়ন ও আলোচনা প্রসঙ্গে সম্প্রতি কডকগুলি শিল্প-জিজ্ঞাসা মনে অনুভব করিয়াছি: সেই জিজ্ঞাসাগুলিকে অবলম্বন করিয়া মনে যে সকল চিন্তা জড হইয়াছে তাহাই কতগুলি প্রবন্ধাকারে সাময়িক পত্রে প্রকাশ করিয়াছিলাম। প্রবন্ধগুলিকে একসঙ্গে করিয়া দেখিলাম, সকল বক্তবোর ভিতরে বেশ একটা যোগ রহিয়াছে: শিল্প-ধর্মের বিশেষ বিশেষ দিক সম্বন্ধে আলোচনা করিতে গিয়া শিল্প-ধর্ম সম্বন্ধে কতক্ঞলি সাধারণ ধারণাই এখানে প্রকাশ পাইয়াছে: তাই এগুলিকে এখানে একত্র করিয়া গ্রন্থাকারে প্রকাশ করিলাম। লেখাগুলি সম্পূর্ণভাবে বা আংশিকভাবে বিশ্বভারতী পত্রিকা, মাসিক বস্থমতী, উজ্জ্বল ভারত, পুনশ্চ প্রভৃতি সাময়িক পত্রে প্রকাশিত হইয়াছিল, মাসিক বসুমতীতেই বেশী। এখানে অবশ্য লেখাগুলির ভিতরে অনেক পরিবর্তন এবং পরিবর্ধন করা হইয়াছে। বন্ধুবর ঞ্রীযুত অমিয়রঞ্জন মুখোপাধ্যায়ের তৎপরতায়ই বইখানি শোভনভাবে মুদ্রিত এবং প্রকাশিত হইয়াছে; এজন্ম তাঁহাকে ধন্মবাদ জ্ঞাপন করিতেছি।

# সূচীপত্ৰ

•			পৃষ্ঠা
অভিধান বনাম অন্বয়	•••	•••	<b>১-</b> ২৩
রস-বিকলনে মনোবিকলন	•••	•••	<b>२</b> 8-৫७
রিয়ালিজ্ম্	•••	•••	<b>«</b> ۹-৮৯
রবীন্দ্রনাথের শিল্পবোধ ও			
সাম্প্রতিক শিল্পবোধের দ্বন্দ্ব	•••	•••	৯০-১৪৯
যুগধর্ম ও যুগশিল্প	•••	•••	১৫০-১৬৫



#### অভিধান বনাম অন্বয়

কিছুদিন পূর্বেও ব্যক্তি-স্বাতম্ভ্রাকে আমরা খুব বড় করিয়া দেখিতাম। তাহার পিছনে ছিল একটা ব্যাপক বিশ্বাস। তামরা ভাবিতাম, ব্যক্তি আপনাতেই আপনি পূর্ণ না হইলেও তাহার মূল্য স্ব-তন্ত্র,—অর্থাৎ অক্যনিরপেক্ষ। একটি আত্ম-সম্পূর্ণ অর্থ লইয়াই সকল ব্যষ্টি পরস্পরে মিলিত হইয়া একটি সমষ্টি-সত্তা লাভ করে, ইহাকেই আমরা বলি সমাজ। সমাজ-সত্তার অর্থ তাই প্রায় স্বটাই নির্ভর করে 'স্বে মহিম্নি' প্রতিষ্ঠিত ব্যক্তি-স্তার উপরে এবং ব্যক্তি-স্তার অর্থর টুকরাগুলি একত্র যোগ করিলেই মিলিবে সমাজের অর্থ।

কিন্তু এখন মনে সংশয় আসিয়াছে,— চিন্তারও ধারা বদলাইয়াছে। এখন আবার যে বিশ্বাসটা মনকে বেশী করিয়া পাইয়া বসিতেছে তাহা এই—আমাদের সমাজ-সত্তাটাই আগের কথা, ঐটাই আসল, ব্যক্তির সত্তা পরে। সমাজই অংশী, ব্যক্তি অংশ। সমাজের একটা অথগু সত্তা এবং অর্থ আছে। সেই অথগু সত্তা এবং অর্থের সঙ্গে নিবিড় যোগেই আমরা লাভ করি আমাদের ব্যক্তি-পুরুষের অর্থ এবং মহিমা।

প্রশ্নটা তাহা হইলে মোটাম্টি গিয়া দাঁড়ায় এই—আমাদের প্রত্যেকটি ব্যক্তির কি একটি অক্তনিরপেক্ষ স্বতন্ত্র অর্থ বা অভিধান আছে, না আগে আমরা একটা বৃহত্তর সমাজ-জীবনে নিবিড়ভাবে যুক্ত বা অন্বিত হই এবং সেই অন্বয়ের ভিতর দিয়া আমাদের ব্যক্তিগত অর্থ বা অন্বয় ফুটিয়া বাহির হয়। আরও সংক্ষেপে বলিতে গেলে, আমরা আগে অভিহিত হই, তারপরে পরস্পর অন্বিত হই, না আগে পরস্পরে অন্বিত হই এবং সেই অন্বয়ের যোগে প্রকাশ পায় আমাদের ব্যক্তিগত অভিধান।

এই প্রশান্তিই আশ্চর্যভাবে দেখা দিয়াছিল আমাদের প্রাচীন माहिका-विठातकगर्भत मर्था भक् ७ वास्कृत वर्थ-निर्धात्रण। এক দলের মত ছিল এই. এবং আজ পর্যন্তও আমাদের মধ্যে এইটাই প্রচলিত বিশ্বাস যে. প্রতিটি শব্দের একটা স্বতন্ত্র শক্তি আছে, সেই শক্তিবলেই সে স্বাধীনভাবে নিজের অর্থ প্রকাশ করে। একটি বাকোর ক্ষেত্রে আমরা যে তাহার একটি অথগু অর্থ দেখিতে পাই, তাহা আর কিছুই নহে. তাহা প্রতিটি শব্দের যে স্বতন্ত্র অর্থ তাহারই সমবায়ে গঠিত। আকাজ্ঞা. যোগাতা এবং আসত্তির বন্ধনে যথন কতকগুলি স্বতন্ত্র শব্দ গ্রাথিত হয় তথনই তাহারা একটি বাক্য রচনা করে: এই বন্ধনের ফলে শব্দগুলির ভিতরে যে একটি অন্বয় সাধিত হয় তাহারই ফলে জাগে বাকোর অথগু অর্থ। অপর দল বলেন ঠিক ইহার বিপরীত কথা: অর্থাৎ একটি বাক্যের ভিতরে কোন শব্দই একেবারে স্বতম্ভভাবে কোন অর্থ প্রকাশ করে না; তাহারা প্রথমে পরস্পরে অন্বিত হয় এবং সেই অন্বয়ের ভিতর দিয়াই তাহারা খুঁজিয়া পায় তাহাদের নিজ নিজ অর্থ। তাহা হইলে দাঁডাইল গিয়া সেই একই প্রশ্ন, বাক্যের ভিতরে শব্দগুলি প্রথমে অভিহিত হইয়া অন্বিত হয়, না, প্রথমে অন্বিত হইয়া পরে অভিহিত হয়। প্রথমোক্ত দলের নাম অভিহিতাম্বয়বাদী, দ্বিতীয় দলের নাম অন্নিতাভিধানবাদী।

বৃহত্তর জীবনের ক্ষেত্রে এই ছই মতবাদের ভিতরে কোন্টা সভা কোন্টা মিথা ইহা লইয়া বচসাই চলিতেছে,—আমরা কোন স্থির সিদ্ধান্তে পৌছাইতে পারি নাই। হয়ত ইহার কোনটাই একক সভা নহে। কিন্তু তথাপি আজকাল আমাদের ঝোঁক সমাজতন্ত্রবাদের দিকে। বৃহত্তর জীবনের এই সমাজতন্ত্রবাদই সাহিত্যের ক্ষেত্রে রূপধারণ করিয়াছে অন্বিতাভিধানবাদে। গভের ক্ষেত্রে, বিশেষতঃ প্রবন্ধাদির বেলায়, সংশয়ের অনেক অবকাশ রহিয়াছে; কিন্তু কাব্যের ক্ষেত্রে আমাদের পক্ষপাতিত্ব অন্বিতাভিধানবাদেরই দিকে।

আধুনিক ইউরোপীয় সমালোচকগণের মনকে এ-প্রশ্নটি নাড়া দিয়াছে বিশেষভাবে এবং এই জন্ম শব্দের 'অর্থ' সম্বন্ধে তাঁহারা অনেক ঐতিহাসিক এবং বৈজ্ঞানিক গবেষণা করিয়াছেন। এই সকল গবেষণার পরে তাঁহারা যে রায় দিয়াছেন, সাধারণভাবে তাহাও এই অন্বিতাভিধানবাদেরই পক্ষে। তাঁহারা বলিয়াছেন, একটা শব্দের 'অর্থ' বিশেষভাবে নির্ভর করে তাহার অন্বয়ের (context) উপরে। এই 'অন্বয়' কথাটির ভিতরে অনেক রহস্থ নিহিত আছে। এই অন্বয় শুধু বাক্যগত শব্দগুলির ভিতরে একটা পরস্পর-সম্বন্ধ নহে। প্রত্যেকটি শব্দ তাহার ধ্বনির পক্ষে বহন করিয়া আনে অনেকখানি ইতিহাস; তাহার সহিত নিবিড়ভাবে জড়িত আছে বিশেষ প্রাকৃতিক আবেষ্টনীর ভিতরে একটা বিশেষ যুগের একটা বিশেষ সমাজ-জীবনের বিবর্তন। একটি শব্দ যখন অন্থ একটি শব্দের সহিত অন্বিত হয় তখন সে তাহার এই সমগ্র ইতিহাস লইয়াই জড়িত হয়। দৃষ্টান্ত লইয়া কথা বলা যাক। যেখানে বলা হইল—

'প্রেমেরি যমুনা বহিছে উজান।'—

সেখানে চারিটি শব্দের যোগে একটি বাক্যার্থের যে অখণ্ড-প্রতীতি ঘটিয়াছে তাহা কি করিয়া লাভ করিলাম ? প্রথমে অভিহিতান্বয়-বাদের মত অনুযায়ী প্রত্যেকটি শব্দের স্বতন্ত্র আভিধানিক অর্থ নির্ধারণ করিয়া এগুলিকে মিলাইতে চেষ্টা করুন—কোন স্পষ্ট অর্থ ই পাওয়া যাইবে না; আমার বিশ্বাস, এই শব্দগুলি ইহাদের স্বতন্ত্র আভিধানিক অর্থ.লইয়া আমাদের মনের ভিতরে স্কুষ্ঠরূপে অন্বিতই হইবে না। এখানে প্রতিটি শব্দের যে অর্থমাধুর্য, তাহা মুখ্যতঃ নির্ভর করিতেছে তাহাদের অন্বয়ের উপরে। সেই অন্বয়ের ভিতর দিয়া শন্দার্থও একটি সুকুমার অভিধান লাভ করিয়াছে। শুধু এই অন্বয় নয়, এখানকার ব্যবহাত 'প্রেম' 'যমুনা' প্রভৃতি শব্দের ধ্বনি তাহাদের সহিত বহন করিয়া আনিয়াছে আমাদের বিশেষ একটি সমাজ-জীবনের অনেক ফুল্ম ইতিহাস; সেই ইতিহাসই ইহাদের অন্বয়কে আরও গভীর করিয়া তুলিয়াছে। এই ঐতিহাসিক অন্বয়ের জন্মই আমাদের 'প্রেমের যমুনা' হয়, 'জ্ঞানের গঙ্গা' হয়,— 'প্রেমের গঙ্গা' এবং 'জ্ঞানের যমুনা' শুধু নিরর্থক নয়, আমাদের শ্রুতিপীড়াদায়কও। উপরি-উক্ত বাকাটির অন্তর্গত 'বহিছে উজান' কথাটির প্রতিও লক্ষা করুন। 'উজান বওয়া' কথাটি এখানে তাহার কোন সাধারণ আভিধানিক অর্থে ব্যবহৃত হয় নাই—তাহারও একটি বিশেষ অর্থ আছে, এবং সে অর্থও নির্ভর করিতেছে তাহার অন্বয়ের উপরে— তাহার বহুদিনের ইতিহাসের উপরে। আমাদের দর্শনে, ধর্মে, যোগ-শাস্ত্রে ও সাহিতো বহু শতাকী ধরিয়া এই 'উজান বওয়া' কথাটি একটি বিশেষ অর্থ লাভ করিয়াছে: আমাদের নিকটে 'প্রেমের' সহিত 'যমুনা'রও একটি নিগৃঢ় যোগ রহিয়াছে; সেই যোগ বা অন্বয়ের সহিত বহু-যুগ-লব্ধ 'উজান বওয়া' কথাটির অর্থ একযোগে অন্বিত করিয়া তবে আমরা সমগ্র চরণটির একটা অথগু অর্থ বোধ করি।

একটা সমাজ-জীবনের ভৌগোলিক অবস্থানের উপরেও যে কাবোর ভিতরকার শব্দের অর্থ নির্ভর করে সে কথাটাকে আমরা হয়ত সহসা মানিব না। কিন্তু যুক্তির ভিতরে সেরা যুক্তি দৃষ্টাস্ত- তাহারই আশ্রয় গ্রহণ করিতেছি। পদকর্তা গোবিন্দদাস চৈতন্স-দেবের ভাবাবস্থা বর্ণনা করিতে গিয়া বলিয়াছেন—

নীরদ নয়নে

নীর ঘন সিঞ্চনে

পুলক-মুকুল-অবলম্ব।

স্বেদ-মকরন্দ

বিন্দু বিন্দু চূয়ত

বিকশিত ভাব-কদম্ব॥

ইহার ভিতরে চিত্রবদ্ধ হইয়া রহিয়াছে যেটুকু অর্থ, তাহা অথও। অখণ্ড বলিবার তাৎপর্য এই, ইহার অর্থকে প্রথমে খণ্ড খণ্ড করিয়া ভাগ ভাগ করিয়া দেখিয়া পরে জড়িয়া এক করা যায় না। সবটা জড়িয়া এক হইয়া অবিভাজারূপে একটি বিশিষ্ট অর্থকে প্রকাশ করিয়াছে, সেই অবিভাজ্য এক অংশীর অংশরূপেই প্রত্যেকটি কথার সার্থকতা। এখানকার অখণ্ডতা শুধু রেখাবদ্ধ চিত্রের নহে; এখানে চিত্রের সহিত শব্দ, বর্ণ, গদ্ধ স্বই একত্র যুক্ত হইয়া রহিয়াছে। শ্রাবণের ঘনবর্ষণের শব্দস্থতি, মেঘকজ্জল দিবসের পটভূমিকায় বিকশিত কদম্বের শুভ্রত্নাতি, এবং তাহার মকরন্দের গন্ধ—সব মিলিয়া মিশিয়া এক হইয়া গিয়াছে। তাহার পরেই আসিবে সমাজ-জীবনের সহিত ইহার অন্বয়ের প্রশ্ন। এই পংক্তিগুলির অর্থ গ্রহণ করিতে পারিবেন শুধু সেই মানুষ যে মানুষের একটি বিশেষ দেশের সঙ্গে ঘনিষ্ঠ পরিচয় রহিয়াছে,—যে দেশে প্রাবণের ঘনকৃষ্ণ মেঘ হইতে অবিরল ধারাবর্ধনে নীপকুঞ্জ শিহরিয়া উঠিয়া সর্বাঙ্গে মুকুলের পুলক ধারণ করে, দেখিতে দেখিতে বৃক্ষের সর্বাঙ্গ জুড়িয়া ভাবাবেগে ফুটিয়া ওঠে শুভ ফুল, তাহার বিহবল মধুগন্ধে সিক্ত বায়ু হয় মন্থর। এ দৃশ্য যাহার স্মৃতিতে নাই, উপরি-উক্ত কবিতার তাহার নিকটে কোন অর্থ নাই। প্রতায় না হয়, কবিতাটিকে কোনও একটি প্রসিদ্ধ ইউরোপীয়

ভাষায় অনুবাদ করিয়া ইউরোপীয় পাঠকবর্গের উদ্দেশ্যে উপহার পাঠাইয়া দেখন,—আমার বিশ্বাস সে উপহার প্রত্যাখ্যাত হইয়া আসিবে। অনুবাদের ভিতরেই ধরা পড়ে এই সতাটি।

রবীন্দ্রনাথের 'বধু' কবিতাটির প্রথমে শুনি,—

"বেলা যে প'ডে এল, জলকে চল,"—

পুরানো সেই স্থারে কে যেন ডাকে দূরে,

কোথা সে-ছায়া সখি, কোথা সে-জল। কোথা সে-বাঁধাঘাট, অশ্থ-তল ।

ছিলাম আনমনে একেলা গৃহকোণে,

কে যেন ডাকিল রে "জলকে চল"।

কলসী ল'য়ে কাঁখে পথ সে বাঁকা.

বামেতে মাঠ শুধু সদাই করে ধূ ধূ,

ডাহিনে বাঁশবন হেলায়ে শাখা।

দীঘির কালো জলে সাঁঝের আলো ঝলে,

তু'ধারে ঘন বন ছায়ায় ঢাকা।

গভীর থির নীরে ভাসিয়া যাই ধীরে.

পিক কুহরে তীরে অমিয়-মাথা।

পথে আসিতে ফিরে, আধার তরুশিরে

সহসা দেখি চাঁদ আকাশে আঁকা॥

এই 'জলকে চল' কথাটির ভিতরে যে একটি সকরুণ ব্যাকুলতা উচ্চল হইয়া উঠিয়াছে তাহা আমাদের ভারতীয় পল্লীর সমাজ-জীবনের সহিত ঘনিষ্ঠভাবে পরিচিত বাক্তি ব্যতীত আর কাহারও পক্ষে গ্রহণ করা অসম্ভব। কথাটির সঙ্গে আমাদের কতদিনের কত স্মৃতি জড়িত হইয়া রহিয়াছে। 'জলুকে চল'-এর ধ্বনিটি সেই স্মৃতির স্ফুট অস্ফুট সূক্ষা সুকুমার তারগুলিতে বিচিত্র ঝঙ্কার তুলিয়াছে। এখানে জলের প্রয়োজন শুধু জৈবিক তৃষ্ণা নিবারণ নহে; তাহার প্রয়োজন মানুষের একেলা পল্লীমনে একটি সকরুণ শীকরসিক্ত ছল্ছল ধ্বনি তুলিয়া দেওয়া,—মানুষের মনে অনেক দিনের পুরানো একটু স্থুর তুলিয়া দেওয়া। এই যে পুরানো স্থুর দেও পল্লীবালার মতন একান্ত কোমল, সলজ্জ, ভীকু: তাই সে একা আসে নাই: তাহার সঙ্গে আছে পড়ম্ভ বেলার রঙিন আলোর শেষ আভাটক. আছে দীর্ঘ ছায়া, আছে ছায়াঘন অশ্বত্তলে দীঘির বাঁধাঘাট: একটি 'একেলা গৃহকোণ', একটি 'ভীরু আনমন'। এই জলের ডাকে ঘর ছাডিয়া পথে বাহির হইতে হইলে সে পথটি আকা-বাঁকা হওয়া চাই, ভাহার বামদিকে থাকিতে পারিবে যে মাঠ সে একটি শৃত্য মনের মতন 'সদাই করে ধৃ ধৃ'; ডাহিনে মাথা উচু করিয়া কোন বন দাঁডাইয়া থাকিতে পারিবে না, তাই আছে মাথা-হেলাইয়া-দেওয়া একটি বাঁশবন: আর আছে দীঘির কালো জল, তাহার উপরে সাঁঝের সোনালি আলো-তু'ধারে ঘন ছায়াবন, আধার তরুশিরে আঁকা আধফালি চাঁদ! এখানে ভাব ছন্দ শন্দ কাহারও সহিত কাহারও কোন ছাডাছাড়ি নাই—সব জডাইয়া একটি পুরানো দিনের স্থর মনের ভিতরে ছল ছল চেউ জাগাইয়া দেয়।

চিত্রাঙ্কনের মধ্যে 'ল্যাণ্ড্স্পেণ্' অঙ্কন একটা বিশেষ স্থান অধিকার করিয়া আছে। এই ল্যাণ্ড্স্পেণ্ অঙ্কনের একটা কৌশল এই যে, তাহার ভিতরে প্রাকৃতিক দৃশ্যের অনেক স্ক্লাভিস্ক্ল অংশের অঙ্কন রহিয়াছে, তাহার প্রভ্যেকটিই সমগ্র ছবিখানির পক্ষে একাস্ত অপরিহার্য, কিন্তু সমগ্র ছবিখানি হইতে বিচ্ছিন্নভাবে দেগুলির

কোনটিই তেমন সার্থক নহে। প্রতিটি টুকরা টুকরা অংশের অন্ধনের পশ্চাতে চিত্রকরের একটি বিশেষ মানসিক অবস্থান এবং ভজ্জনিত একটি ভাবদন্তি রহিয়াছে। চিত্রকরের এই মান্সিক অবস্থানটিই সমগ্র চিত্রখানির ভিতরে একটি গভীর অন্বয়সাধন করে যাহার ফলে প্রত্যেকটি অংশ একটি সমগ্রতার ভিতরে বিধৃত হইয়া থাকে। এই অষয় বাতীত কোন অংশেরই তেমন তাৎপর্য নাই, অথচ এই অন্নয়ের যোগে প্রত্যেকটি অংশই অর্থবান। কবিতার ভিতরেও এই জাতীয় চিত্রধর্মী কবিতা রহিয়াছে, যেখানে সমগ্রতার সহিত অন্বিত হইয়াই প্রতিটি বর্ণনা অর্থলাভ করিয়াছে। দৃষ্টান্ত স্বরূপে রবীন্দ্রনাথের 'মধ্যারু' ( চৈতালি ) বা 'সুখ' ( চিত্রা ) প্রভৃতি কবিতার উল্লেখ করা যাইতে পারে। ইহাতে যে প্রাকৃতিক দুশ্মের বর্ণনা রহিয়াছে ভাচার অংশগুলিকে সমগ্র বর্ণনা এবং সেই বর্ণনার পিছনকার কবির মানসিক অবস্থান এবং ভাবদৃষ্টিকে বাদ দিয়া বিচ্ছিন্ন ভাবে গ্রহণ করিতে গেলে সেগুলির কোনটিরই তেমন কোন একটা অপূর্ব চারুত্ব থাকে না: সেগুলি স্বতম্বভাবে অভিহিত হইয়া পরে অন্বিত হয় না,— প্রথমে অন্বিত হইয়া সেই অন্বয়ের যোগেই সেগুলি অভিধান লাভ করে।

এক-একটি ভাল লিরিক্ কবিতা এক-একটি অখণ্ড বস্তু। একটি বীজ-শক্তি যেমন করিয়া নিজেকে একটি শাখাবাছপ্রসারিত বহু-পল্লবিত এবং পুষ্পিত বক্ষে ছড়াইয়া দিয়া সেই সমস্ত অংশের ভিতর দিয়া বক্ষের একটি অখণ্ড সন্তাকে প্রকাশ করে, একটি লিরিক্ কবিতার বেলায়ও তাহাই ঘটে। কবির অন্তর্নিহিত গভীর রসারুভূতি এখানে বীজ-স্বরূপ, সেই বীজশক্তির বহিঃপ্রকাশে জাগিয়া ওঠে যত ছন্দ, শব্দ, অর্থ, যত বাগবৈদঝা,—তাহারা তাই অথণ্ডভাবে অন্বিত। গাছের একটি পাতা বা ফুল যেমন গাছের সমগ্র সন্তা হইতে

বিচ্ছিন্নভাবে আপন অন্তিছকে জাহির করিতে পারে না, অথচ সমগ্রের সহিত অন্বয়ে তাহাদের ভিতরকার প্রতিটি রেখা প্রতিটি বর্ণ-বিন্দুই সার্থক, একটি ভাল লিরিক্ কবিতার সম্বন্ধেও সেই কথা। উপনিষদে বলা হইয়াছে, বিশ্বভুবনের ভিতরে যে দেব গৃঢ় হইয়া আছেন—'তমেব ভাস্তমমূভাতি সর্বং তম্ম ভাসা সর্বমিদং বিভাতি'— তিনি প্রকাশিত হন, তাঁহার পশ্চাতে সকল প্রকাশিত হয়, তাঁহার দীপ্তিতেই এই সকল দীপ্তিমান্। সেইরূপ একটি লিরিক্ কবিতার ভিতরে নিহিত থাকে যে রসবেদনা তাহাই কাব্যদেহের প্রত্যেক কণায় কণায় ছড়াইয়া আছে; এবং তাহার সহিত গভীরভাবে অন্বিত হইয়াই কাব্যদেহের প্রতিটি অংশ একটা সমগ্রতার ভিতরে অন্বিত হইয়া প্রকাশ পায়। রবীক্রনাথের 'বলাকা' কবিতাটির মূল ভাবের সহিত নিবিড অন্বয় ব্যতীত

পর্বত চাহিল হ'তে বৈশাখের নিরুদ্দেশ মেঘ;
তরুশ্রেণী চাহে, পাখা মেলি
মাটির বন্ধন ফেলি
ওই শব্দরেখা ধ'রে চকিতে হইতে দিশাহারা,
আকাশের খুঁজিতে কিনারা।

অথবা

তৃণদল
মাটির আকাশ 'পরে ঝাপটিছে ডানা;
মাটির আঁধার-নিচে, কে জানে ঠিকানা—
মেলিতেছে অঙ্কুরের পাথা
লক্ষ লক্ষ বীজের বলাকা।—

প্রভৃতির কোন অর্থ করা যায় কি ?

রবীন্দ্রনাথের 'আষাঢ়' কবিতাটি এইরূপ একটি অখণ্ড কাব্য-বস্তু। প্রথমেই বলা হইয়াছে—

নীল নবঘনে আষাঢ় গগনে
তিল ঠাঁই আর নাহি রে।
ওগো আজ তোরা যাস্নে ঘরের
বাহিবে।

এখানে 'তিল ঠাই' কথাটির প্রতি লক্ষ্য করুন; অর্থের দিক্ হইতে এবং ধ্বনির দিক্ হইতে 'নীল নবঘনে'র সহিত যোগ না করিয়া তাহার ঠিক অর্থ পাওয়া যাইবে না; আর এই অন্বয়ের দ্বারা 'তিল ঠাই'-এর যে অর্থ পাওয়া যাইবে, কোন দৈনিক সংবাদপত্রে প্রকাশিত কোন রাজনৈতিক সভার প্রসঙ্গে উল্লেখিত 'তিল ঠাই'-এর অর্থ হইতে তাহা অনেকখানি ভিন্ন। তার পরে কবিতাটির দ্বিতীয় স্তব্বেক বলা হইয়াছে—

ওই ডাকে শোনো ধেনু ঘনঘন,
ধবলীরে আনো গোহালে,
এখনি আঁধার হবে বেলাটুকু
পোহালে।
ছয়ারে দাঁড়ায়ে ওগো দেখ্ দেখি
মাঠে গেছে যারা তারা ফিরিছে কি,
রাখালবালক কী জানি কোথায়
সারাদিন আজি খোয়ালে।
এখনি আঁধার হবে বেলাটুকু
পোহালে॥

প্রথমেই সংশয় আসে রাখাল বালক সারাদিনটিকে 'খোযাল' কি করিয়া। কথাটির অর্থ লাভ করিতে হইলে পূর্বের

> বাদলের ধারা ঝারে ঝারঝার. আউশের ক্ষেত জলে ভরভর, কালিমাখা মেঘে ওপারে আঁধার ঘনিয়েছে, দেখ চাহি রে। ওগো আজ তোরা যাসনে ঘরের

বাহিরে ॥—

প্রভৃতির সহিত ইহাকে মিলাইয়া লউন। শেষরাত্রির অন্ধকারের ভিতর দিয়া রাত্রি যে কখন পোহাইয়া যায় তাহা যেমন বোঝা যায় না, এই বাদল-দিনের মেঘলা অন্ধকারের ভিতরে বেলাটুকু যে কখন ফুরাইয়া আসিতেছে তাহাও তেমনই বোঝা যাইতেছে না; এই অর্থে 'পোহাল' কথাটিও এখানে অভিনব ঢারুত্ব লাভ করিয়াছে। এই বাদলাদিনের ভিতরে চারিদিকের ঘনায়মান অন্ধকারে এবং সজল হাওয়ার ভিতরে রাখাল বালকের মনও যেন কেমন উদাসীন উন্মনা হইয়া গিয়াছে,—দে আজ ভাল করিয়া মন দিয়া মাঠে গরু চরাইতে পারে নাই--বনে-বাদাড়ে অকারণে ঘুরিয়া ফিরিয়া কেমন অকাজে যেন দিনটাকে কাটাইয়া দিয়াছে। এই অন্বয়ের সহিত রাখাল বালকের 'দিন খোয়ালে' কথাটাকে গ্রহণ করুন, তবেই তাহা সার্থক, নতুবা তাহার অর্থ আবিদ্ধার করা শক্ত হইবে। তেমনি করিয়াই

ঝরঝরধারে ভিজিবে নিচোল. ঘাটে যেতে পথ হয়েছে পিছল. ঐ বেণুবন ছলে ঘনঘন পথপাশে দেখ চাহি রে।

### ওগো আজ তোরা যাস্নে ঘরের বিছিরে॥—

প্রভৃতি সমগ্র বাদলাদিনের বর্ণনাটির সঙ্গে এক করিয়া না দেখিলে তাহার তাৎপর্যও আমরা একেবারেই হারাইয়া ফেলিব।

রবীজ্রনাথের 'দিনশেষে' কবিতাটির বিভিন্ন স্তবকের পৃথক্ রূপে কোন অর্থ করা যায় কি ?

নামিছে নীরব ছায়া ঘন বনশয়নে,

এ দেশ লেগেছে ভালো নয়নে।
স্থির জলে নাহি সাড়া,
পাতাগুলি গতিহারা,
পাথি যত ঘুমে সারা কাননে—
শুধু এ দোনার সাঝে
বিজনে পথের মাঝে
কলস কাদিয়া বাজে কাঁকনে।
এ দেশ লেগেছে ভালো নয়নে॥—

ইহার পিছনে নিজস্ব কোন গভীর তত্ত্ব্যাখা। আছে বলিয়া আমাদের বিশ্বাস হয় না। কিন্তু কবিতাটির সমগ্রতার সহিত অন্বিত হইয়া ফল-শ্রুতিতে সে অনেকখানি স্থান অধিকার করিয়া আছে। জীবনের 'দিনশেষে' যে নৃতন দেশের সঙ্গে আবার পরিচয় ঘটিবে, সেখানেও দেখিতে পাইব—একই নিত্যমায়াময়ী নৃতন জীবনে নৃতন মোহিনী মায়া বিস্তার করিয়াছে। পুরাতন জীবনের স্থির নিস্তক্ষ সন্ধ্যার পটভূমিতে নৃতন লীলার মোহিনী আকর্ষণই এখানে শুধু ধ্বনিত হইয়া উঠিয়াছে, এ-ধ্বনির যোগ সমগ্রতার সঙ্গে।

রবীস্ত্রনাথের 'সোনার তরী' কবিতাটি লইয়া সমালোচক-মহলে তর্ক রহিয়াছে। সে তর্ক ঘনীভূত হইয়া ওঠে রবীন্দ্রনাথের নিজের দেওয়া একটি তত্ত্ব-ব্যাখ্যা লইয়া; কারণ এই গুরুভার নিরেট তত্ত্বটিকে ঐ কবিতাটির নমনীয় দেহে চাপাইতে আমাদের একট কষ্ট হয়, वृक्तिराज्य श्रनरायः । व्यामराल मर्ता रहा, त्रवीत्वनार्यत्र निकृषे स्टेराज ঐ কবিতাটি পাইয়াই আমাদের খুশি থাকা উচিত ছিল, জোর করিয়া কবির নিকট হইতে আবার ঐ তত্ত-ব্যাখ্যাটি নিচ্চাসিত করিয়া আমরা ভাল করি নাই। এখানে তত্তভাবনা যদি কিছু থাকিয়া থাকে তবে তাহা সমগ্র কবিতার সহিত অভিন্নভাবে যুক্ত হইয়া আছে,—তাহাকে পৃথক্ভাবে গ্রহণ করিতে যাওয়াই ভুল। এখানে আছে বাঙলাদেশেব ঘনবর্ষার রূপ, কানায় কানায় বর্ষার জলে ভরিয়া যাওয়া শ্রামল মাঠ ঘাট, মাঝখানে প্রবাহিতা খরস্রোতা নদী, আকাশে কালো কালো মেঘের ঘটা, তাহাদের গুরুগুরু গর্জন, আকাশের নীচে মাঠ ঘাট ঘন সবুজ-পরপারে 'তরুছারামসী-মাখা'-সব জুড়িরা চারিদিকে একটা আব্ছা কালিমার বিস্তৃতি—তাহারই ভিতরে ভরাপালে চলিয়াছে সোনার তরী। কবি এখানে পাঠকের চোখে যেমন গাঢ় সবুজ বাঙলাদেশের মেঘকজ্জল দিবসের অঞ্জন লাগাইয়াছেন, কানে তেমনই মেঘের গুরুগুরু ধ্বনি, খর্ম্রোত জলের কলধ্বনি এবং সঙ্গে মাঝি-মাল্লার বাদলাদিনের গানের স্থারের সঙ্গে তাঁহার ছন্দের একটা করুণ স্থুর মিশাইয়া দিয়াছেন। এই চোথের রঙ, কানের স্থর প্রভৃতি বাদ দিয়া এখানে শুধু মাত্র একটি তত্ত্ব-গ্রহণের চেষ্টা একান্ত অপচেষ্টা। এখানকার ধান এবং তরীও যে শুধু তত্ত্বের দৈব পদস্পর্শে ই সোনা হইয়া গিয়াছে তাহা মন মানিতে চায় না: বাঙালীর কাছে বাঙলার মাঠের ধান স্বভাবতঃই সোনার

ধান ; তরীখানির স্বর্ণৰ্লাভের ভিতরে এই বাঙলার সোনার ধানের স্পর্শপ্ত হয়ত কিছু লাগিয়া আছে।

অনেক স্থানে দেখিতে পাইব, অন্বয় ব্যতীতও কাব্যাংশের একটা অর্থলাভ ঘটে বটে, কিন্তু অন্বয়ের দ্বারা সেই কাব্যাংশের পটভূমিকা রচিত হইলে সেই বাক্যাংশের এতথানি অর্থ-সম্প্রসারণ ঘটে যে, তাহার তুলনায় পূর্ববর্তা অনন্বিত অর্থটি একেবারে নিম্প্রভ হইয়া অকিঞ্জিংকর হইয়া যায়। আমি একটি সাধারণ দৃষ্টান্ত গ্রহণ করিতেছি—

আশা তৃষা আমার যত
ঘুরে বেড়ায় কোথায় কত—
মোর জীবনের রাথাল ওগো,
ডাক দেবে কি সন্ধা হলে॥

পংক্তিগুলির অর্থ বৃঝিতে কোন কট্ট হয় না এবং সে অর্থ যে একেবারেই চাক্তবর্জিত তাহাও নহে; বিরাগী ভক্তের প্রপত্তিমূলক আর্তি হিসাবে ভালই লাগে। কিন্তু ইহার পিছনে একটি পটভূমিকা বচনা কবিয়া লটন—

এই তো তোমার আলোক-ধেমু
সূর্যতারা দলে দলে;
কোথায় ব'সে বাজাও বেণু,
চরাও মহা-গগনতলে।
তৃণের সারি তুলছে মাথা,
তরুর শাথে শ্রামল পাতা;
আলোয়-চরা ধেমু এরা
ভিড করেছে ফুলে ফলে॥—

দেখিবেন মুহূর্তে একটা বিশ্বসংগীতের পটভূমিকার উপরে পূর্বোক্ত পংক্তিগুলির অর্থ কি ব্যাপক মহিমায় উজ্জ্বল হইয়া উঠিয়াছে।

রবীন্দ্রনাথের স্থায় প্রসিদ্ধ কবি এবং তাঁহার প্রসিদ্ধ কবিতার দৃষ্টাস্ত না লইয়া একটা সাধারণ গ্রাম্য ছড়ার দৃষ্টাস্ত গ্রহণ করিতেছি—

আম ফলে থোকা থোকা তেঁতুল ফলে বাঁকা।

ছাওয়াল সুজ্জাই বিয়া করে মায়ের ঝোলায় টাকা। ছাওয়াল সজ্জাই যে বিবাহ করিতেছে এবং তাহার মায়ের ঝোলায় যে টাকা রহিয়াছে তাহার সহিত থোকা থোকা আম ফলিবার এবং বাঁকা বাঁকা তেঁতুল ফলিবার সম্পর্ক কি? উপরের পংক্তিতে যে প্রাকৃতিক বর্ণনাটুকু পাইলাম তাহার সার্থকতা কোথায় ? সার্থকতা নিমের বর্ণনায় জীবনের যে ছোট ছবিটি রহিয়াছে তাহারই জন্ম একটি পটভূমিকা রচনায়। আমের সময় আসিলে যেমন করিয়া থোকা থোকা আম ফলে, তেঁতুলের সময় আসিলে যেমন বাঁকা বাঁকা তেঁতুল ফলে, শৈশব পার হইয়া কৈশোরে পা দিতে সূর্যঠাকুরের মাও তেমনই ঝোলায় টাকা লইয়া পুত্রের বিবাহ করাইয়া ঘরে ছোট্ট বউ আনিতেছেন। উপরের ঘটনা চুইটি যেমন সহজে স্বচ্ছন্দে ঘটিয়া যায়, নীচের ঘটনাটিও যেন তেমনই একই সহজ প্রাকৃতিক ছন্দে ঘটিয়া যাইতেছে। গ্রাম্য কবির এই একটি আঁচড়ে যে পটভূমিটি রচিত হইল, তাহাতে একদিকে প্রকৃতির জীবন্যাত্রার সহিত মানুষের জীবনযাত্রার যেমন একটি সহজ মিলন আভাসিত হইয়া উঠিল তেমনই মানুষের জীবনের এই সাধারণ ছোট্ট ঘটনাটিও একটা মমতামাখা স্লিগ্ধতা লাভ করিল। বেশী কথা নয়, শুধু চুইটি গাছ ও কয়েকটি ফলের ছবি।

কবিতার ভিতরে আমরা ছন্দের আশ্রয় গ্রহণ করি। এই ছন্দ-

গ্রহণেরও একটা প্রধান কাজ কবিতার অন্তর্গত সমস্ত শব্দের টুকরাগুলি এবং তাহার সহিত সকল অর্থগুলিকে একটা গভীর ঐক্যের ভিতরে বাঁধিয়া একটি অথগু রসারুভূতির দিকে আমাদের চিত্তকে আকৃষ্ট করা। ছন্দ-তত্ত্বের মূলেও রহিয়াছে সঙ্গীত-তত্ত্ব। সঙ্গীতের ভিতরে কি দেখিতে পাই ? সেখানে কথাগুলি যদি স্বতন্ত্র স্বতন্ত্র ভাবেই প্রধান হইয়া কেবল কথা বলিতে থাকে তবে তাহা আর যাহাই হোক, সঙ্গীত হয় না। সেখানে প্রতিটি শব্দের অর্থ এবং ধ্বনি-সম্পদ্ এইরূপ একটি স্থুরের সহিত গভীরভাবে অন্বিত হইয়াই একটি সঙ্গীতের সমগ্র ফলশ্রুতি দান করে। সঙ্গীতের ভিতরে প্রতিটি কথা এবং প্রতিটি ধ্বনির যেটুকু মূল্য তাহা সঙ্গীতের এই অথগু ফলশ্রুতিরই যোগে।

ছন্দের আশ্রয়ে কবিতাও কম-বেশী সঙ্গীতধর্মী। এই সঙ্গীতধর্ম যে-সকল কবিতায় প্রধান হইয়া ওঠে, স্থুরের সহিত অন্বয় না করিয়া সেখানে সর্বদা শব্দের অর্থ খুঁজিয়া পাওয়া ভার। যেমন, ধরা যাক্ গোবিন্দ দাসের স্থুপ্রসিদ্ধ রাসের পদ—

শরদ-চন্দ পবন মন্দ
বিপিনে ভরল কুস্থম গদ্ধ
ফুল্ল মল্লি' মালতী যুথি
মন্ত-মধুপ' ভোরনি।
হেরই° রাতি ঐছন ভাতি
শ্রাম মোহন মদনে মাতি
মুরলি-গান পঞ্চম তান
কুলবতি-চিত চোরণি॥—

<sup>&</sup>gt; মনিকা-পাঠান্তর। ২ মধুকর-পাঠান্তর। ৩ হেরভ-পাঠান্তর।

এখানে 'ভোরণি' শব্দের অর্থ কি ? টিপ্পনীকার পণ্ডিত সতীশচন্দ্র
রায় মহাশয় বলিয়াছেন, 'ভোর' (বিহ্বল, মত্ত্র) শব্দ হইতে
'বিহ্বলতা' অর্থে 'ভোরণি' শব্দ হইয়াছে। কিন্তু এই অর্থে 'নি'প্রত্যায়ের ব্যবহার আর কেহ কোথাও লক্ষ্য করিয়াছেন কি ?
'ভোরণি'কে 'ভোলনি' কথারই রূপান্তর রূপে গ্রহণ করিলেও পদটির
অন্বয়ে অস্থবিধা ঘটে। আমাদের মনে হয়, সমস্ত কবিতাটি জুড়িয়া
অন্তর্কুল ধ্বনির আশ্রায়ে একটা স্থরের মূর্ছনা লীলায়িত হইয়া
চলিয়াছে; সেই স্থরের সহিত গভীর ভাবে অন্বিত করিয়া, মত্ত শ্রমরের গুঞ্জনধ্বনির সহিত যুক্ত করিয়া এই শব্দটিকে গ্রহণ করিতে
হইবে। এখানে 'চোরণি' শব্দের 'নি'-কারও সেই স্থরের অন্বয়েই
সার্থক।

আমি আরও ছই-একটা অতি সাধারণ দৃষ্টাস্ত লইতেছি। এই
সঙ্গীতধর্মের সহিতই যুক্ত কাব্যের শব্দালঙ্কার। এই শব্দালঙ্কারের
প্রতি আমাদের অনেক সময়ে একটা সুরুচিগর্ভ অবজ্ঞা রহিয়াছে।
কিন্তু অতি সাধারণভাবে প্রযুক্ত শব্দালঙ্কারও কাব্যার্থের প্রকাশে
অনেক সময়ে কিরূপ অপরিহার্য হইয়া ওঠে তাহার সাধারণ ছইএকটা দৃষ্টাস্ত দিতেছি। গোবিন্দদাসের একটি অভিসারের বর্ণনা—

তহিঁ অতি দূরতর বাদল দোল।

বারি কি বারই নীল নিচোল ॥—

এখানে 'বারি কি বারই' হইতে 'বারই' শব্দের পরিবর্তে বারণ করা, অর্থাৎ নিবারণ করা অর্থে অন্থ একটি শব্দের ব্যবহার করিবার চেটা করিয়া দেখুন। প্রথম চরণে রহিয়াছে 'ত', 'দ', 'র', 'ল'-এর অবলম্বনে ঘন বর্ষার শ্রোত রূপটি; এই বর্ষণধ্বনির ভিতরে আছে একটা অসহুদয়তা, ইহার ভিতরে শ্রীরাধিকার সম্বল রহিয়াছে ওপু

মাত্র 'নীল নিচোল'—বড়ই কোমল এবং তরল; অতএব এমনতর অবস্থায় কবির 'বারি কি বারই' ছাড়া কি কিছু আর বলিবার ছিল? তারপরে কবি বলিলেন—

দশ দিশ দামিনী দহন বিথার। হেরইতে উচকই লোচন তার॥—

এখন দেখা যাক, 'দামিনী' কথাটার আভিধানিক অর্থ কি। সাধারণতঃ বলা হইয়া থাকে, 'দাম' অর্থ পর্বত: এই পর্বতের সহিত যুক্ত, অর্থাৎ পর্বতাকৃতি কৃষ্ণবর্ণ মেঘের সহিত যুক্ত বলিয়া 'বিচ্যাং' দামিনী । বোধ হয় সংস্কৃত 'দামন' শব্দের সহিতও ইহার কিছু যোগ থাকিতে পারে। 'দামন' শব্দের এক অর্থ 'দডি'; বিছ্যাতের সহিত দভির আকৃতিগত সাদৃশ্য আছে। দামন শব্দের আর এক অর্থ মালা; যেমন বিগ্লাদাম; এই দামন-ই কি বিগ্লাতের সহিত যুক্ত হইয়া পরবর্তী কালে বিছাৎ অর্থে স্ত্রীলিকে 'দামিনী' রূপ পরিগ্রহ করিয়াছে ? (এই ক্ষেত্রে আবার বিত্যুৎ অর্থে প্রাচীন 'সৌদামিনী' শব্দটি লক্ষণীয়।) 'দামন' অর্থ 'মেথলা'ও হইতে পারে, বিহ্যুতের সহিত মেথলাবতী নারীর ভাবানুষঙ্গুযোগ রহিয়াছে। ইহার কোনটা সত্য কোনটা মিথ্যা তাহার বিচারের ভার আপাততঃ পণ্ডিতমণ্ডলীর স্বন্ধে ক্যস্ত করিয়া ছন্দের স্থারের সাহায্যে এই 'দামিনী' কথাটিকে প্রথমের 'দশ দিশ' এবং পরের 'দহন বিথার'এর সহিত মিলাইয়া দিন, দেখুন অন্ধকার 'যামিনী'র বুকে এই 'দামিনী'কে দেখিয়া শুধু লোচন নহে, শ্রবণও উচ্চকিত হইয়া ওঠে কি না।

শব্দধ্বনির দ্বন্দের ভিতর দিয়া বক্তব্য বস্তুর অন্তর্নিহিত দ্বন্দ্ব প্রকাশ

৪ দাম। হুদামা নগঃ স একদেশত্বেন অন্তান্ত ইনি ভীপু।

করা বৈষ্ণব কবিদের—বিশেষ করিয়া গোবিন্দদাসের—একটি প্রিয় রীতি ছিল। যেমন—

> যো পদতল থল- কমল স্থকোমল ধরণী পরশে উপচঙ্ক। অব কণ্টকময় সঙ্কট বাটছি আওত যাত নিশস্ক॥

এখানে ক, ত, থ, দ ও ল-এর সমাবেশে পদতলের যে কোমলতা প্রকাশ পাইল, কণ্টক এবং সঙ্কটময় বাটের 'ট'কারের দ্বারা তদ্বিপরীত ছরধিগম্যতাই প্রকাশ পাইল। দিবাভিসারের সময় প্রকৃতির এই রুঢ়তার সম্মুখে অসহায়তা শুধু রাধিকার নয়, কুঞ্বেরও। তাই ঘনশ্রামদাস বলিয়াছেন.—

গরজয়ে গগনে সহনে হন হোর। ঐছে সময়ে চলু নন্দকিশোর॥

ঘোষবং 'গ' এবং 'ঘ'-এর ঘনগর্জনের মধ্যে 'নন্দকিশোর'-এর অসহায়তা কানে শুনিয়াই বোঝা যায়।

একটি শব্দের নিজস্ব ধানি এবং আশেপাশের ধানিগুলির সহিত তাহার সঙ্গতি, শব্দের অর্থ-নির্ধারণে যে কতথানি মুখ্য হইয়া ওঠে তাহার ত্ব'একটি দৃষ্টান্ত দিতেছি। বাঙলা 'দাত্বরী' কথাটির সমার্থক 'বেঙ' বা 'ভেক' কাব্যে সর্বদাই রহিল অপাংক্রেয়, কিন্তু কাব্য-সামগ্রীর সম্মান লাভ করিল 'দাত্বরী' তাহার ধ্বনি-মাধুর্যের জন্ম। শুধু তাহার নিজস্ব ধ্বনি-মাধুর্যের জন্ম নহে,—সমস্ত পারিপার্শ্বিকতার সহিত তাহার গভীর অব্য়ে। বিভাপতি যেখানে গাহিলেন—

কুলিশ শত শত পাত মোদিত
ময়ূর নাচত মাতিয়া।
মত্ত দাহুরী ডাকে ডাহুকী
ফাটি যাওত ছাতিয়া।—

দেখানে দাছরী 'বেঙ' বা 'ভেক' নামক কোনও কদাকার প্রাণিবিশেষ মাত্র নছে; দেখানে ঘনবর্ষার ধারাসার, মেঘের গুরু গুরু
প্রনি, বজেব গর্জন, কেকা-কলরব, দশদিক্ ব্যাপিয়া ঘোর-তিমিররজনী, বিরহের বুকফাটা বেদনা—সেখানকার ছন্দ, শব্দ-ঝঙ্কার—
সমস্তের সহিত মিলিয়া মিশিয়া দাছরী একটি স্থরময় দেহ লাভ
করিয়াছে। রবীক্রনাথও তাঁহার কাব্যে যেখানে দাছরীকে স্থান
দিয়াছেন, দেখানেও তাঁহাকে এইরূপ একটি আবেষ্টনী সৃষ্টি করিয়া
লইতে হইয়াছে—

য্থী-পরিমল আসিছে সজল সমীরে, 
ডাকিছে দাহুরী তমাল-কুঞ্জ-তিমিরে, 
জাগো সহচরী আজিকার নিশি ভূলো না, 
নীপশাথে বাঁধো ঝুলনা।—

এখানেও এই দাত্রীকে ঘিরিয়া একদিকে যেমন রহিয়াছে ঘনবর্ষার রজনী, তমালকুঞ্জের তিমির, তাহার ভিতরে যূথীপরিমলবাহী সজল সমীর—অক্সদিকে কুন্থম-পরাগের মত ইতস্ততঃ ছড়ান রহিয়াছে সুক্ষা স্ফা শব্দালঙ্কারের ঝকার।

কাব্য-কবিতায় শব্দের এই ধ্বনিগত অন্বয়ের প্রয়োজনটি অনেক সময় আমাদের নিকট এমন বড় হইয়া দেখা দেয় যে, তাহার খাতিরে একটু আধটু ব্যাকরণ-'হৃষ্টি'কে আমরা মানসিক ভৃষ্টির সঙ্গেই গ্রহণ করি। রবীন্দ্রনাথের স্থপ্রসিদ্ধ 'ভাষা ও ছন্দ' কবিতার প্রথমে দেখিতে পাই,—

যেদিন হিমাজিশৃঙ্গে নামি আসে আসন্ন আষাঢ় মহানদ ব্ৰহ্মপুত্ৰ অকস্মাৎ হুৰ্দাম হুৰ্বার।

এখানে 'হুর্দাম' কথাটি প্রবল আবেগে সত্যই ব্যাকরণের 'দম'কে অস্থীকার করিয়াছে। না করিয়া বোধ হয় উপায় ছিল না। <u>না</u>মি আদে আ<u>সন্ন আষাঢ়</u> এবং মহানদ অকস্মাৎ <u>হুর্বার</u> প্রভৃতি আগে পাছে হইতে এমন 'আ'-এর বেগ দিয়াছে যে 'হুর্দম'ও কিঞ্চিং শিষ্টাচার ভাঙিয়া 'হুর্দাম' হইয়া উঠিতে বাধ্য হইয়াছে।

'হুঃসময়' কবিতায় কবি বলিয়াছেন,—

এ নহে মুখর বনমর্গরগুঞ্জিত,

এ যে অজাগর-গরজে সাগর ফুলিছে।

এ নহে কুঞ্জ কুন্দ-কুস্থম-রঞ্জিত,

ফেনহিল্লোল কলকল্লোলে তুলিছে।

এখানেও 'সাগরে'র সহিত মিলিয়া মিশিয়া সাধু 'অজগর' তাহার অসাধু ( অশুদ্ধ চলিত ) 'অজাগর' রূপটিকেই গ্রহণ করিতে অধিক উৎসাহী হইয়াছে।

ব্যাকরণ-শুদ্ধির প্রশ্ন যথন আসিয়া পড়িল, তখন আর একটি গ্রাম্য ছড়ার দৃষ্টান্ত লইতেছি—

> ওপারেতে কালো রঙ। বৃষ্টি পড়ে ঝম্ ঝম্॥ এপারেতে লঙ্কা গাছটি লাল টুকটুক করে। গুণবতী ভাই আমার মন কেমন করে॥

ব্যাকরণ-মতে ভাইয়ের যে কোনক্রমেই 'গুণবতী' হওয়া উচিত

ছিল না এ বিষয়ে কেহ কোন সংশয় প্রকাশ করিতে পারেন না; কিন্তু তাই বলিয়া এই ছড়াটির ভিতরে 'গুণবতী' শব্দটি কাটিয়া ভাইকে 'গুণবান্' করিবার মত আর নিষ্ঠুরতা কল্পনা করিতে পারেন কি? ওপারের কালো রঙ, রষ্টির ঝম্ঝম্ শব্দ, লাল টুকটুক লঙ্কা গাছটি এই সকলের সঙ্গে যুক্ত হইয়া ভাই এখানে অশ্রুসজল বোনের 'গুণবতী' ভাই-ই বটে; বোনের মনের স্নেহ-প্রীতি এবং আন্চান্করা মনের গ্রোতক হইয়া উঠিয়াছে ঐ 'গুণবতী' শব্দটি।

গ্রাম্য মাঘমগুলের ব্রত-কথায় শুনিয়াছি,—

ওড়ে পাথী জোড়ে জোড়ে নদীয়ার কিনারে রে। তোমরা নি দেখেছ আমার ছাওয়াল স্ক্রাই কোন্থানে॥ এই 'নদীয়ার কিনারে' নিশ্চয়ই 'ছাওয়াল স্ক্রাই'র ছায়া পড়িয়াছিল। এই ব্রত-কথায় আরও শুনিয়াছি,—

> চোখে মুখে পানি দিতে কি কি ফুল লাগে। সক্ষয়া মক্ষয়া তু'টি ফুল লাগে॥

'সরুয়া' ফুল বোঝা গেল, সরিষা ফুল; কিন্তু 'মরুয়া' ফুলটি কি ?
সন্ধান করিয়া জানিয়াছি, ধান কাটা হইয়া গেলে পৌষ-মাঘ মাসে
মাঠে ছোট ছোট ডাঁটে লাল লাল কুঞ্চিত ফুল ফোটে, তাহাকে বলে
'মরুয়া' ফুল। আসলে হয়ত ধ্বনিগত সম্পর্কে মাঠের ফুল, 'মরুয়া'
'সরুয়া'রই জ্ঞাতিভাই।

গ্রাম্য ছড়াগুলি সাধারণতঃ কোন সচেতন কবি-চেপ্তায় উদ্ভূত নয়, তাই অচেতন কবি-ক্রিয়ার ভিতরে শব্দগত এবং অর্থগত অম্বয়ের প্রশ্নটি যে কত প্রধান হইয়া থাকে এই ছড়াগুলিতে তাহার স্থন্দর দৃষ্টাস্ত মিলে। একটি ছেলে-ভুলানো প্রসিদ্ধ ছড়া হইল—

## আতা গাছে তোতা পাখী ডালিম গাছে মউ। এত ডাকি তব্ কথা

কও না কেন বট ॥

প্রথমতঃ দেখিতেছি, এত প্রকারের গাছ থাকিতে 'তোতা' পাখীটি যে আসিয়া 'আতা' গাছেই বসিয়াছে তাহার কারণ ধ্বনিসাম্যের আকর্ষণ। তারপরে দেখিলাম, 'ডালিম গাছে মউ'; স্বাভাবিক ভাবে ইহার সম্ভাবনা ছিল খুব কম, কারণ ডালিম গাছে সচরাচর মধ্চক্র দেখা যায় না; কিন্তু এখানে একটি বিশেষ প্রয়োজনে এই অসাধারণ ব্যাপারটিও কবিকে সজ্বটিত করিতে হইয়াছে। নীচে রহিয়াছে ছোট্ট একটি অভিমানিনী বউ, অনেক ডাকিলেও সে কথা কয় না; অতএব তাহার জন্ম লাল লাল ফুলফোটা ছোট্ট ডালিম গাছটির মুইয়া-পড়া ডালেই কিছু মধু সঞ্চিত করিতে হইয়াছে।

## রস-বিকলনে মনোবিকলন

কাব্য-বিচারের ক্ষেত্রে আমাদের দেশে মোটামুটি ভাবে রসবাদেরই প্রাধান্ত । এই রস বস্তুটি কি, এ-বিষয়েও আলঙ্কারিকগণ নানা ভাবে আলোচনা করিয়াছেন। এই সব আলোচনা লক্ষ্য করিলে বেশ বোঝা যায়, তাঁহাদের দৃষ্টি সাহিত্যের বা শিল্পের ব্যবহারিক ক্ষেত্রেই সর্বদা সীমাবদ্ধ ছিল না; মূলে ছিল ভারতীয় অধ্যাত্মবাদের সহিত ভারতীয় শিল্পবাদের একটা গভীর যোগ। ইহার একটা কারণও ছিল। জীবনের কোন ক্ষেত্রেই ভারতীয়দের দৃষ্টি একেবারে খণ্ড ছিল না। রাষ্ট্র, সমাজ, সাহিত্য, বিজ্ঞান প্রভৃতি জীবনের কোন দিক্টাকেই প্রাচীনেরা জীবনের সমগ্রতা হইতে বিচ্ছিন্ন করিয়া দেখিতেন না, জীবনের সমগ্র পরিকল্পনার সহিত যুক্ত করিয়াই প্রত্যেকের মূল্য নির্ধারণ করিতেন। জীবনের এই যে সমগ্রতার পরিকল্পনা তাহার পশ্চাতে কতগুলি ভারতীয় অধ্যাত্ম বিশ্বাস রহিয়াছে; আমরা তাই যাহারই যখন মূল্য নির্ধারণ করিতে বসিয়াছি তখনই এই অধ্যাত্ম বিশ্বাসের সহিত তাহাকে যুক্ত করিয়া লইয়াছে।

আমাদের রসবাদের ক্ষেত্রেও এই জিনিসটিই ঘটিয়াছে। এই রসের স্বরূপ সম্বন্ধে আলঙ্কারিকগণ যত আলোচনা করিয়াছেন তাহা হইতে একটা কথা বেশ স্পষ্ট হইয়া ওঠে,—সাহিত্যকে আশ্রয় করিয়া অভিব্যক্ত হয় যে রস তাহা আমাদের আত্মানন্দেরই একটি প্রকার-ভেদ। আনন্দই আত্মার স্বরূপ; তাই যাহাতেই ঘটে আত্মার প্রতিষ্ঠা, তাহাই দান করে আনন্দ। এই আনন্দ আত্মার স্বপ্রকাশ ধর্ম, লৌকিক জীবনের আবরণ পড়িয়া বাধাপ্রাপ্ত হয় এই আনন্দের উপলব্ধি; যাহাতে এই আবরণ ভগ্ন হয়, তাহাতেই হয় আনন্দের অবাধ প্রকাশ। সাহিত্যের কাজ, যতটুকু সম্ভব এই আবরণটুকু ভগ্ন করিয়া আত্মার আনন্দ-প্রকাশকে অবাধিত করা।

সাহিতোর বা সাধারণ শিল্লের ক্ষেত্রে আত্মার এই আনন্দ-স্বরূপতার প্রতিফলন আমাদের চিত্তে। সংসারের দেশ-কাল-পাত্তের বোধ এবং তাহাকে অবলম্বন করিয়া আমাদের যে স্থুখ-ছঃখ, ভাল-মন্দ, স্থায়-অস্থায়, প্রয়োজন-অপ্রয়োজনের শত সহস্র বোধ ও বেদনা (অন্নভুতি) তাহাই এক দিকে লৌকিকতার পর্দার পর পর্দার দারা আমাদের চিত্তকে আবৃত করিয়া ফেলিতেছে, অপর দিকে লৌকিকতার পরিমিতত্বের দারা তাহাকে নিরস্তর সঙ্কৃচিত করিয়া দিতেছে: এই আরত্ত্ব এবং পরিমিতত্বের ভিতর দিয়া নির্মল আনন্দের প্রকাশ কখনও সম্ভব নয়। একটি কবিতা পড়িয়া বা একটি গান শুনিয়া বা একখানি চিত্র দেখিয়া আমাদের যে আনন্দ হয় তাহা আর কিছুই নহে.—ঐ কবিতা, গান বা চিত্রখানির ভিতরে এমন কতগুলি ধর্ম আছে, যাহা অন্ততঃ কয়েকটি মুহূর্তের জন্ম কিয়ং-পরিমাণে চিত্তের এই প্রাত্যহিক জীবনের পুঞ্জীভূত আবরণ অপসারিত করিয়া এবং চিত্তকে পরিমিতত্বের বন্ধন হইতে মুক্তি দিয়া আমাদের অন্তর্নিহিত আনন্দ-স্বরূপতাকে প্রকাশ পাইতে সাহায্য করে। এই আনন্দ-স্বরূপতার প্রকাশই আমাদের রুশারুভূতি।

প্রাচীন ভারতীয় দৃষ্টিতে বিচার করিলেই এখানে প্রাদিক্তিক কতগুলি প্রশ্ন ওঠে। সে প্রশ্ন এই, আনন্দ যদি আত্মারই ধর্ম হয়, তবে ধর্মানন্দ, কাব্যানন্দ এবং বিষয়ানন্দের ভিতরে তফাৎ কোথায়। আনন্দ যে মূলতঃ এক, এ-কথা ভারতীয় চিন্তার ভিতরে বহু স্থানেই

প্রকাশ পাইয়াছে। আমাদের ক্ষুদ্রতম এবং স্থুলতম বিষয়ানন্দের ভিতরেও যে সেই এক এবং অথও আনন্দ-স্বরূপের 'মাত্রা'রই প্রকাশ. উপনিষদে একথা অতি স্পষ্ট করিয়াই বলা হইয়াছে। তাহা হইলে পার্থক্য কোথায় ? এ-বিষয়ে বিতর্ক ছাড়িয়া দিয়া মোটামুটি ভাবে বলিতে গেলে বলা যায়, পার্থকা দেখা দেয় প্রধানতঃ উপাধির পার্থকো। ধর্মানন্দ সর্বপ্রকারের উপাধি-বিনিমুক্তি, অথণ্ড নির্মল আনন্দের স্বপ্রকাশ। এখানে হয় বলিব, চিত্তধর্ম সব লোপ পাইয়া গিয়াছে, যাহা কিছু সমুভূতি তাহা চিত্তে নয়, স্বরূপাবস্থিত আত্মায়: অথবা বলিব. চিত্ত এখানে নিঃসীম এবং নিরঞ্জন,—তাহাতে প্রতিফলিত আনন্দও তাই অসীম এবং স্বচ্ছতম। কিন্তু কাব্যানুভূতি বা সাধারণ শিল্পানুভূতির ক্ষেত্রে চিত্ত কখনও সম্পূর্ণ উপাধি-বিনিমুক্ত হইতে পারে না. সেখানে চিত্তের সঙ্গে বিষয়-সংস্পর্ম থাকিবেই। এই বিষয়-সংস্পর্শের নিমিত্ত চিত্তের যে বিভিন্ন উপাধি, তাহাই চিত্তে প্রতিফলিত আনন্দধারার ভিতরে বিভিন্ন বিবর্তন আনয়ন করে। এই উপায়েই চিত্তে অনুভূত কাব্য-রস ব। শিল্প-রসের ভিতরেই আবার আট বা নয় প্রকারের প্রভেদ দেখা দিয়া অষ্টরস বা নবরসের স্থষ্টি করে। বিভাবাদিই হেতুপ্রতায়রূপে চিত্তের এই আনন্দধারার ভিতরে বিভিন্ন বিবর্তন সজ্ঘটন করে। বিশ্বনাথ কবিরাজ যেখানে রস-চর্বণার ক্ষেত্রে দত্তগুণের উদ্রেকের কথা বলিয়াছেন সেখানেও এই কথাই মনে করিতে হইবে যে এ-ক্ষেত্রে বহির্বিষয়ের সহিত চিত্তের কোন লৌকিক প্রত্যক্ষ যোগ নাই: বিভাবাদির দ্বারা চিত্তে স্থায়িভাব জাগ্রত হইবার পরে বিভাবাদি চিত্তভূমির যবনিকান্তরালে চলিয়া যায়, কিন্তু একেবারে আত্মবিলোপ করে না; ছায়া-মূর্তিতে স্ক্ষভাবে তাহারা চিত্তের সহিত যোগ রক্ষা করিয়া চলে।

না হইলে, রসের অনুভূতির সময়ে আমরা যে তাহাকে করুণ, মধুর, অভুত, রৌদ্র বলিয়াই চিনিতে পারিতাম না তাহা নহে, সে যে কোন সাহিত্য বা শিল্পাশ্রিত আস্বাদন তাহাও আমরা বুঝিতে পারিতাম না। আমাদের সাহিত্যরসান্মভূতি একটা সম্পূর্ণ বিমূচ অনুভূতি নয়, তাহার ধর্মের মধ্যে একটা চিন্ময়ত্ব আছে। বিভাবাদি চেতনার পরি-মণ্ডলে স্মৃতিরূপে অবস্থান করিয়া রসান্মভূতিকেও অনুরঞ্জিত করিতে থাকে। এই জন্মই সাহিত্য বা সাধারণ শিল্পাশ্রিত রসকে ব্রহ্মাস্থাদ-সমীপগ পর্যন্ত বলা চলে, ব্রহ্মাস্থাদের সহিত সম্পূর্ণ এক বলিয়া গ্রহণ করা চলে না।

এইবারে কাব্যানন্দ বা শিল্পানন্দের সহিত লৌকিক বিষয়ানন্দের পার্থক্যের কথা আলোচনা করা যাক্। এই প্রসঙ্গে আলম্বারিকগণের আলোচনার ভিতরে আমরা সাধারণতঃ ছুইটি শব্দের বহুল ব্যবহার পাই, লৌকিক এবং অলৌকিক বা লোকোত্তর। এই শব্দ ছুইটির অর্থ প্রথমে পরিষ্কাররূপে বুঝিয়া লওয়া দরকার। আমাদের দৈনন্দিন ব্যবহারিক জীবনে যাহা কিছু সাধারণভাবে ঘটিয়। থাকে তাহাকেই আমরা বলি লৌকিক, যাহা আমাদের এই 'লোকের' তাহাই লৌকিক। আমাদের এই লোকটি বিধৃত হইয়া আছে কিসের দ্বারা? অসংখ্য সম্বন্ধ-শৃঙ্খলার দ্বারা। আমার জীবনে যাহা কিছু আছে তাহা আমার সহিত বিভিন্নভাবে সম্বন্ধযুক্ত হইয়াই আছে; যাহা এইভাবে আমার সঙ্গে বিবিধ বন্ধনে যুক্ত হইয়া নাই, আমার জগতে বা আমার 'লোকে' তাহার কোনও সত্য নাই। আমরা আমাদের ব্যবহারিক জীবনে যখনই যাহা গ্রহণ করি তথনই অসংখ্য সম্বন্ধ জালের বন্ধন আসিয়া প্রমাতা এবং প্রমাপ্য উভয়কেই আরত এবং সম্কৃতিত করিয়া কেলে; এই আবরণ ও সন্ধোচনের ভিতরে আমাদের

পাওয়াটাও যায় ছোট হইয়া; বিয়য়কে এমনি ভাবে ছোট করিয়া
পাওয়ার যে আনন্দ তাহা অল্প এবং মলিন, তাহাই বিয়য়ানন্দ।
আমাদের সাধারণ জীবনে কোন মায়ের তাঁহার পুত্রের প্রতি
ক্রেহের যে আকর্ষণ তাহাকে আমরা লৌকিক বলি; তাহার কারণ,
মায়ের এই যে সন্তানকে গ্রহণ তাহার ভিতরে তাঁহার দেশ-কাল,
তাঁহার সমাজ, ধর্ম, নীতি, অসংখ্য স্থ-তুঃখ, আশা-নিরাশা, ঈর্মাদেষ, অনেক কামনা-বাসনা, আসক্তি, স্থম্প্রাহা, স্বার্থবৃদ্ধি জড়িত
রহিয়াছে; এই অসংখ্য বন্ধন-শৃদ্খলে এখানে মাও মলিন হইয়া ক্মৃত্রু
হইয়া গিয়াছেন, সন্তানও মলিন এবং ক্ষুত্রু হইয়া গিয়াছে; এখানকার
পাওয়াটা— মর্থাং স্নেহটাও তাই আবিল এবং অল্প। এই অল্পতা
এবং আবিলতাই তাহাকে দান করিল তাহার লৌকিকত্ব। কিন্তু
রবীন্দ্রনাথের কবিতার ভিতরে যখন পাইলাম, মা তাঁহার শিশুটিকে
অবলম্বন করিয়া বলিতেছেন,—

সব দেবতার আদরের ধন,
নিত্যকালের তুই পুরাতন,
তুই প্রভাতের আলোর সমবয়সী,—
তুই জগতের স্বপ্ন হ'তে
এসেছিস্ আনন্দ-স্রোতে
নৃতন হ'য়ে আমার বুকে বিলসি'।

নির্নিমেষে ভোমায় হেরে ভোর রহস্থ বুঝিনে রে, সবার ছিলি আমার হ'লি কেমনে। ওই দেহে এই দেহ চুমি মায়ের খোকা হ'য়ে ভূমি মধুর হেসে দেখা দিলে ভূবনে।

হারাই হারাই ভয়ে গো তাই
বুকে চেপে রাখ্তে যে চাই,
কেঁদে মরি একটু স'রে দাঁড়ালে।
জানিনে কোন্ মায়ায় কেঁদে
বিশ্বের ধন রাখবো বেঁধে
আমার এ ক্ষীণ বাহু-হু'টির আড়ালে।—

সেখানে মা ও সস্তান উভয়ই নিত্যকালের এবং সর্বদেশের; এখানে সমাজ, ধর্ম, নীতি প্রভৃতির কোন প্রশ্ন নাই, ভাল-মন্দ, স্থায়-অস্থায়ের বিচার নাই, কোন লাভ-লোকসানের খতিয়ান নাই, ছোট-বড় অসংখ্য শৃদ্ধালে বাঁধা পড়িয়া প্রেম আবিল বা সঙ্কীর্ণ হইয়া ওঠে নাই; এই নির্মলতা এবং ব্যাপ্তিতে বাংসল্য-প্রেম লোকিক বন্ধন অতিক্রম করিয়া গিয়াছে; ইহাকে অবলম্বন করিয়া আবরণমুক্ত চিত্তের যে আনন্দময় বিস্তৃতি তাহাই অলোকিক বা লোকোত্তর রস। এখানে মা ও তাঁহার সন্তান এবং এই উভয়কে অবলম্বন করিয়া যে বাংসল্য-প্রবাহ তাহা আনন্দের স্বাদমানতাকে উপাধিগ্রস্ত করিয়া রঞ্জিত করিয়াছে বটে, কিন্তু গভীরতা, ব্যাপ্তি ও নির্মলতায় সে নৃতন মহিমা লাভ করিয়াছে। এ-কবিতায় অবশ্য মাতৃষ্বের সর্বজনীনম্ব এবং সর্বকালীনত্ব—অর্থাৎ বিভাবাদির পরিচ্ছেদ-শৃত্যতা অতি স্পন্ত হইয়া উঠিয়াছে। আর একটু অস্পন্ত দৃষ্টাস্ত গ্রহণ করিতেছি। আগমনী গানের—

যাও যাও গিরি আনিতে গৌরী উমা বুঝি আমার কেঁদেছে।

অথবা বৈফব কবির—

আমার শপতি লাগে না ধাইও ধেনুর আগে

পরাণের পরাণ নীলমণি।

নিকটে রাখিহ ধেলু পুরিহ মোহন বেণু

ঘরে বসি আমি যেন শুনি॥

বলাই ধাইবে আগে আর শিশু বামভাগে

গ্রীদাম স্থদাম সব পাছে।

তুমি তার মাঝে ধাইও সঙ্গ ছাড়া না হইও

মাঠে বড় রিপুভয় আছে॥

কুধা পেলে চাঞা খাইও পথ পানে চাহি যাইও

অতিশয় তৃণাস্কুর পথে।

কারু বোলে বড় ধেরু ফিরাইতে না যাইও কারু

হাত তুলি দেহ মোর মাথে ॥—

প্রভৃতির কাব্যন্থ বা শিল্পবাচকন্ব কোথায়? আশ্রুষ্ঠ ভাবে কবি দৈনন্দিন বাস্তব পরিবেশের সমস্ত খুঁটিনাটির মধ্য দিয়াও একটি নিতালীলার আভাসে চিত্তকে মুক্তি দিয়াছেন। ধর্মের সংস্কার বাদ দিয়াও পাইতেছি সেই নিতালীলা, যে লীলা দেশে দেশে যুগ যুগ ধরিয়া চলিতেছে আমাদের গৃহ-প্রাঙ্গণে, নিত্যমানবের অন্তর্নিহিত যশোদা ও বালগোপালের ভিতরে। যশোদা ও বালগোপালের এই নিত্য সর্বব্যাপী রূপই তাহাদের লোকোত্তর রূপ; তাহাদের অবলম্বনে চিত্তের ভিতরে যে আনন্দ-স্বাদমানতার উদ্বোধ তাহাই কাব্যানন্দ বা রস। অনাবিলতায় এবং প্রসারে তাহা এক দিকে

ধর্মানন্দের সমীপা হইয়াও উপাধি-সংস্পর্শ-হেতু ধর্মানন্দ হইতে বিলক্ষণ; অপর দিকে লোকোত্তরত্ব-হেতু বিষয়ানন্দ হইতেও বিলক্ষণ। উপনিষদে বলা হইয়াছে, 'যো বৈ ভূমা তদম্ভমথ যদল্প তমার্ভ্যম্'। যাহা বিরাট্ তাহাই অমৃত, যাহা অল্প তাহাই মর্ত্য। ব্রহ্মানন্দ অসীমতা ও অনস্কত্বের জন্ম অমৃত, সাহিত্যের রস অমৃত না হইলেও অমৃতকল্প; আর যাহা অল্প এবং আবিল তাহাই 'মর্ত্য'— অর্থাৎ 'লৌকিক'। যাহা মর্ত্য বা লৌকিক তাহাই 'ক্ষয্য'; এই জন্ম বিশ্ব-সংসারের ঘূর্ণ্যমান স্রোতে নিরস্তর কত-কিছু ঘটিতেছে, মুহূর্তে আবার তাহা লুপ্ত হইয়া যাইতেছে; ইহার মধ্যে যেটুকু শিল্পরাপ লাভ করিল তাহা আর ছনিবার স্রোভাবর্তে লুপ্ত হইয়া গোল না, যাহা যতটা সার্থক শিল্পরাপ লাভ করিল তাহা ততটা অমৃতকল্প হইয়া রহিল।

ভারতীয় রসবাদ আমরা যেমন করিয়া ব্ঝিয়াছি উপরে অতি সংক্ষিপ্তভাবে তাহার একট্ আভাস দিলাম। এ-বিষয়ে ভারতীয় চিস্তার ভিতরে একটা বিশেষ ধারা ছিল এবং বিভিন্ন যুগে ভারতীয় সাহিত্য-বিচারকগণ জ্ঞানতঃ-অজ্ঞানতঃ ভারতীয় বেদাস্তবাদের কাছ ঘেঁষিয়া চলিয়াছেন। কিন্তু এই বিশেষ চিন্তা-পদ্ধতির কাঠামো অতিক্রম করিয়া এ-বিষয়ে অন্য দৃষ্টিতেও কিছু আলোচনা করিয়া দেখা যাক।

রসবাদের আলোচনায় দেখা যায়, একটি কথা সকলেই স্বীকার করিয়াছেন যে, আমাদের সকল অলোকিক রসের অবলম্বন আমাদের চিদ্গত ভাব। লোকিক ভাবই একটি বিশেষ প্রক্রিয়ার ভিতর দিয়া পরিস্রুত হইয়া অলোকিক রস-পর্যায়ে উন্নীত হয়। একটি বিশেষ দৃষ্টাস্ত গ্রহণ করা যাক। আমাদের সাধারণ সমাজ-জীবনে একটি স্থন্দরী যুবতীকে অবলম্বন করিয়া একটি যুবকের যে হাদয়াকৃতি ভাছাকে আমরা একটি লৌকিক রতির ভাব বলিব: কারণ, ভাহার চিদগত ভাব এখানে দেশ-কাল-পাত্রের পরিমিতত্বের দ্বারা পরিচ্ছিন্ন, দৈহিক লালসার দারা ক্লিন্ন। এখানে উভয়ের আকর্ষণের মধ্যে যতখানি পরিচ্ছিন্নতা এবং ক্লিন্নতা থাকিবে প্রেম ততথানিই লৌকিক ভাবের পর্যায়ে নামিয়া আসিবে। এই ব্যাপারটিকেই কালিদাস তাঁহার শকুন্তলা নাটকে তুম্বন্ত এবং শকুন্তলার ভিতর দিয়া যখন রূপায়িত করিলেন, অথবা রবীন্দ্রনাথ তাঁহার চিত্রাঙ্গদা নাট্যকাব্যে যখন অর্জন ও চিত্রাঙ্কদার ভিতর দিয়া রূপায়িত করিলেন, তখন আমরা বলি যে লৌকিক রতি সেখানে মধুর রসে উন্নীত হইয়াছে। চিত্ত-মধ্যে এই লৌকিক ভাবের অলৌকিক রদে রূপাস্তরিত হইবার প্রক্রিয়াটি কি ? ইহাকে বলা হইয়াছে 'সাধারণীকৃতি'। তম্বস্ত ও অর্জুন এখানে কাব্যকৃতির ভিতর দিয়া শুধু হুমন্ত বা অর্জুনরূপে দেখা দেয় নাই; তাহারা দেখা দিয়াছে নিখিল যুব-সাধারণের একটি নিত্যচিত্তর্ত্তির মধুরতম বিগ্রহরূপে; শকুস্তুলা এবং চিত্রাঙ্গদা সম্বন্ধেও সেই কথা। বস্তুর এই সাধারণীকৃত রূপটি আসলে কি ? ইহাকে দার্শনিক ভাষায় বলা যাইতে পারে Concrete Universal। আমরা সাধারণভাবে যখন 'মান্নুষে'র কথা বলি, তখন আমরা কাহার কথা বলি ? কোন বিশেষ দেশের বিশেষ কালের বিশেষ মামুষের যেমন নয়, তেমনি সকল দেশ-কাল-পাত্রের অতীত সকল রূপ-গুণবর্জিত মানুষ সম্বন্ধে নিছক একটা অ্যাব্স্ট্রাক্ট্ আইডিয়ারও নয়। যখন 'মানুষ' সম্বন্ধে কথা বলি, তখন আমরা আমাদের চিত্রপটে একটা অস্পষ্ট ছায়ামূর্তিকে অন্তুভব করি, এই ছায়ামূর্তি যেমন নিরাকার নয়, তেমনি নিঞ্গিও নয়: অতীত, বর্তমান ও অনাগত কালের সকল মানুষ সম্বন্ধে আমাদের জ্ঞান ও অনুভূতি মানুষের রূপ ও গুণ হইতে ডিল ডিল করিয়া উপজীব্য সংগ্রহ করিয়া মনের ভিতরে একটি 'মানুষ' সৃষ্টি করিয়া রাখিয়াছে। এই 'মানুষে'র বাস তাই আমাদের চেত্রলোকে তত্থানি নয়, যত্থানি আমাদের বাসনালোকে। শিল্পে রূপায়িত সাধারণীকৃত নর-নারী তাই আমাদের বাসনালোকের নর-নারী। একটি কবিকৃত শব্দ ও অর্থের ঝঙ্কার ও ভোতনা বা একটি চিত্রীকৃত রঙ ও রেখা যখন আমাদের গহন চিত্তলোকে প্রবেশ করিয়া ভাহাদের সোনার কাঠির স্পর্শে আমাদের বাসনালোকে স্থপ্তা রাজক্ত্যাকে জাগ্রত করিয়া দেয়, তখনকার সেই মানস-প্রতিমাই হইল পুরুষচিত্তে নারীর সাধারণীকৃত রূপ। এই রাজক্তার রূপক আসিয়া পড়িল বলিয়া এ-কথা মনে করা উচিত হইবে না যে নর-নারী সম্বন্ধে আমাদের বাসনালোকে একটি করিয়াই সাধারণীকৃত রূপ আছে, তাহা ঐ রূপকথার রাজপুত্র ও রাজকন্মার রূপ। বাস্তব জগতে নর-নারীর রূপ এবং চরিত্র যেমন অনস্ত, আমাদের অন্তর্লোকেও তেমনি তাহাদিগকে অবলম্বন করিয়া আমাদের বাসনাধৃত রূপ অসংখ্য। পুরুষ শুধু রাম হয় না, রাবণও হয়; নারী শুধু সীতা হয় না, কৈকেয়ীও হয়। ইয়াগো, ভাঁড়ু দত্ত, **लि** भगकरवथ, लश्ना-थूलना—आभारित वामनारलारक धवः আমাদের শিল্পলাকে তাহাদের কাহারই প্রবেশ-নিষেধ নাই। ভাঁড় দত্ত যেখানে শিল্পের সামগ্রী সেখানে ভাঁড়ু দত্ত কোনও বিশেষ দেশের বিশেষ কালের একটি লোক-বিশেষ নয়; বিশ্বমানবের চরিত্রে যে অসংখ্য সম্ভাবনা রহিয়াছে, 'ভাঁড়ু দত্ত'ত সেই অসংখ্য সম্ভাবনারই একটি; মানব-চরিত্রের সেই সর্বকালিক 'ভাঁড়ু দত্ত'ত্বের বিগ্রহই হইল সাহিত্য-বর্ণিত ভাঁড়ু দত্ত মানুষটি।

মোটামটিভাবে দেখা যায়, বহিবিশ্ব আমাদের ইন্দ্রিয়-দ্বারে অন্তর্জগতে প্রবেশ লাভ করিয়া নিরস্তর একটা রূপান্তর লাভ করিতেছে। নিত্যকালের বহির্বিশ্বটির তুলনায় আমাদের অন্তর্লোকটি অনেক ছোট: মনকে স্বভাবতঃই তাই বাছাই করিতে হয়। সে তাহার রুচি-প্রবণতা, শিক্ষা-সংস্কৃতি প্রভৃতির দ্বারা বাছাই করিয়া অপরিহার্য অংশকেই গ্রহণ করে, পরিহার্য অংশকে যত সম্বর সম্ভব পরিহার করে। অপরিহার্য অংশকেও সে চেতনলোকে বেশীক্ষণ রাখিতে পারে না, সেখানে পরিসর অতি অল্প, সুতরাং স্বভাবতঃই স্থানাভাব,—তাই তাহাদিগকে পাঠাইয়া দিতে হয় বহতর এবং গভীরতর চিত্তভূমিতে—মনের অবচেতনে এবং অচেতনে। সেথানে গিয়াও তাহারা স্থির হইয়া নাই,—আমাদের কর্ম-চিস্তা, শিক্ষা-সংস্কৃতি, ধ্যান-ধারণার পুটপাকে তাহার। আরও রূপান্তর গ্রহণ করিতেছে; সমজাতীয় লক্ষ লক্ষ ছায়ামূতি তাহাদের স্বাতন্ত্র্য বর্জন করিয়া পরস্পর জডিত হইয়া এক হইয়া উঠিতেছে। এমনি করিয়াই একটু একটু করিয়া তাহাদের ভিতরকার দেশ-কাল-পাত্রের স্বাতস্ত্রা এবং পরিমিতত্ব ঘুচিয়া যাইতেছে এবং সমরূপ বা সমধর্মের ঐক্যস্থত্তে বিধৃত হইয়া একটা সর্বকালিক এবং সর্বজনিক ব্যাপ্তি লাভ করিতেছে: এই ব্যাপ্তির সহিত যোগ দেয় ধ্যানের পুটপাকে জারিত এক নিখাদ উজ্জ্বলা; এই ব্যাপ্তি ও উজ্জ্বলা তাহাদিগকে যে মহিঁমা দান করে তাহাতেই তাহারা লাভ করে শিল্পসামগ্রীত্বের অধিকার। বস্তু প্রথম যখন চিত্তভূমির চেতনলোকে প্রবেশ করিয়া তাহার সকল স্থূলতা এবং আবিলতা লইয়া একটা আলোডনের সৃষ্টি করে, সেই আলোড়নকেই আমর। বলি লৌকিক ভাব। কিন্তু সে যথন চিত্ত-ভূমির গভীরে থিতাইয়া পড়িল, তখন তাহার আলোড়নের আবিল প্রচণ্ডতা আপনা-আপনি স্তিমিত হইয়া আসিতে লাগিল।
অনেক ধ্যান-তপস্থার ভিতর দিয়া সে তাহার মহিমোজ্জ্ল মূর্তিতে
আবার যখন চেতনস্তরে আসিয়া আত্মপ্রকাশ করিল তখন চিত্তভূমিতে
জাগিয়া উঠিল এক নবতম আনন্দের স্পন্দন, সেই আনন্দ-স্পন্দনই
সাহিত্য বা শিল্পের অলৌকিক রস।

এই যে লৌকিক ভাবের অলৌকিক-রসপ্রাপ্তি, ইহাকে আধুনিক মনোবিকলনের ভাষায় বলা যাইতে পারে একটা 'উদগতি' বা 'সাব্রিমেশন' (Sublimation)। আলঙ্কারিকগণের মতে রসের সার-বস্তু হইল 'চমংকার'। এই চমংকৃতির তাংপর্য হইল চিত্তবিস্তার। অর্থাৎ আমাদের রতি, শোক, ক্রোধ, উৎসাহ প্রভৃতি ভাবকে যথন একটা চিত্ত-বিস্তৃতির ভিতর দিয়া আমরা নিবিড এবং বিরাট করিয়া অনুভব করি তথনই তাহা আমাদের চিত্তে একটা আনন্দের উদ্বোধ করিয়া রসতা প্রাপ্ত হয়। আলঙ্কারিকেরা আরও বলিয়াছেন যে. এই চিত্ত-বিস্তৃতিরূপ চমংকারিত্বের মূল কথা হইল একটা পরম বিশ্বয়বোধ। রতি, শোক, ক্রোধ, উৎসাহ প্রভৃতি যখন একটা গভীর বিশ্বয়বোধের সহিত যুক্ত হইয়া স্বাদমানতা প্রাপ্ত হয় তথনই তাহা লৌকিকত্ব বর্জন করিয়া অলৌকিক রস হইয়া ওঠে। এই জন্ম একজন আলম্বারিক বলিয়াছেন, আসলে বিস্ময়কে অবলম্বন করিয়া যে অদ্ভতরস ইহাই রদ—ইহাই সকল রসের মূলীভূত রস।

আলঙ্কারিকগণের এই 'বিশ্বর' কথাটির সঙ্গে মনোবিজ্ঞানের 'সাব্লাইম্' কথাটা অনেকখানি সমপর্যায়ভুক্ত বলিয়া মনে করা বোধ হয় অনুচিত হইবে না। সেই দিক্ হইতে চিস্তা করিলে, বিশ্বয়ের দ্বারা চিত্ত-বিস্তাররূপ চমৎকৃতিকে আমরা মনোবিকলনের ভাষায় ভাবের উদ্গতি বা সাব্লিমেশন বলিতে পারি। কবিবল্লভের নামান্ধিত প্রসিদ্ধ বৈষ্ণব পদ—

জনম অবধি হাম

রূপ নেহারলুঁ

ন্যন না তিরপিত ভেল।

সোই মধুর বোল শ্রবণহি শুনলু

শ্রুতি-পথে পরশ না গেল।

কত মধু-যামিনী রভসে গোঁঙায়লু

না বুঝলুঁ কৈছন কেলি।

লাথ লাথ যুগ হিয়ে হিয়ে রাখলু

তব হিয়া জুডন না গেলি ॥—

একটি মধুর রসের সার্থক পদ। আলোচনার জটিলতা এডাইবার জন্ম আগে ইহার পিছন হইতে ধর্মের পটভূমিটি ক্স্রাইয়া লইতেছি। নিছক সাহিত্য-রম হিসাবে বিচার করিতে গেলেও দেখিতে পাই. মধুর রস এখানে অপূর্ব হইয়া দেখা দিয়াছে। রস হিসাবে ইহার সার্থকতা চিত্ত-বিস্তাররূপ চমংকৃতিতে। মনোবিকলনের ভাষায় সমস্ত জিনিসটির মূলে মানুষের চিত্ত-নিমজ্জিত একটি যৌন-বাসনা স্বীকার করিয়া লইলেও দেখি, যে-রূপে জিনিসটিকে এখানে এই কবিতার ভিতরে পাইতেছি তাহাতে চিত্তে কোন সীমায়িত সম্ভোগ-লালসার সঙ্কোচন নাই, আছে প্রেমের পরম বিম্ময়। সম্ভোগাকাজ্ঞা ইহার মূলে থাকিলেও বিশ্বয়ানন্দে ইহার ফল-পরিণতি। প্রেমকে অবলম্বন করিয়া এখানে অনেকখানি ধ্যান আসিয়াছে—কৌতৃহল আসিয়াছে—জীবন-জিজ্ঞাসা আসিয়াছে—আসিয়াছে জীবনের নিঃসীম রহস্তবোধ। এই সকলকে অবলম্বন করিয়া এখানে বিস্মযানন্দের যতথানি প্রাধান্মপ্রাপ্তি, ভাবের ততথানি রসতাপ্রাপ্তি।

ইহাই চিত্তপ্রবাহিত স্থরতধারার ক্রমোদ্গতি বা সারিমেশন্। এই পর্যস্ত গেল সাহিত্যের তরফ হইতে বিচার। এইবারে ইহার সহিত যদি ধর্মের পটভূমিটি যুক্ত করা যায়, তবে দেখিতে পাই, মানুষ তাহার চিত্তের স্থরতধারার ক্রমোদ্গতিকে সাহিত্যের ক্ষেত্রেই সীমাবদ্ধ রাথে নাই,—প্রেমকে অবলম্বন করিয়া চিত্তের আরও প্রসার চাই—চাই আরও উদ্গতি—তাই বিস্ময়ানন্দের সহিত আসিয়া যুক্ত হইল রাধা-কুঞ্বের নিত্যলীলার আনন্দ।

আমাদের যত সাহিত্য বা অক্সবিধ শিল্পকলা, তাহার সম্পূর্ণ না হইলেও প্রধান অংশ জুড়িয়া আছে মানুষের জীবন; আর এই মানুষের জীবন লইয়া সাহিত্যে এবং অক্সান্ত শিল্পে যে রস-সৃষ্টি হইতেছে, নিঃসংশয়ে বলা যাইতে পারে তাহার ভিতরে 'আগ্ল এব পরো রসং'। স্থতরাং মনোবিকলনের দিক্ হইতে জিনিসটিকে ভাল করিয়া বুঝিতে আমরা আদিরসকেই মুখ্যতঃ অবলম্বন করিয়া আলোচনা করিতেছি।

মনোবিকলনের দিক্ হইতে সাহিত্যের মধুর রসকে আমরা এইরূপে বিশ্লেষণ করিতে পারি। আমাদের সামাজিক জীবনে আমরা হয়ত একটি নারীর রূপে মুশ্ধ হইতে পারি এবং তাহাকে অবলম্বন করিয়া একটা স্থূল ভোগ-লালসা আমাদের চিত্তে জাগ্রত হইতে পারে (রূপমুগ্ধতাকেও মনোবিকলনবাদীরা হয়ত যৌন ভোগবাসনারই একটা স্ক্র্ম রূপান্তর বলিবেন)। কিন্তু একটি সামাজিক জীব হিসাবে আমার ব্যক্তিগত ক্রচি-প্রবণতা, শিক্ষা-দীক্ষা-সংস্কার প্রভৃতি চিত্তের এই স্থূল বৃত্তিটিকে এমনই স্থূল ভাবে গ্রহণ করিতে বাধা দিবে। অথচ এই নারীটি এবং তাহাকে অবলম্বন করিয়া যে ভোগাকাজ্র্মা তাহা অতি সহজেই পরিহার্য নয়; তখন

মন তাহাকে চেতনলোক হইতে অবচেতন বা অচেতনলোকে সরাইয়া লইবে। সেখানে সে মানুষের শিক্ষা-সংস্কৃতি বা ধ্যান-কল্পনার প্রভাবে ধীরে ধীরে প্রতীকধর্মী সৃক্ষান্থ এবং স্কুকুমারত্ব লাভ করে। এই সূক্ষা স্থকুমার রূপাস্তরের ভিতর দিয়া সে যখন আবার আত্মপ্রকাশ করে তখন দেখা যায়, যাহা ছিল একটি সঙ্কীর্ণ পরিবেশের ভিতরে একজন ব্যক্তির তাহা হইয়াছে একটি বহৎ পরিধির ভিতরে সর্বজনের। এইরূপে ইহা যেমন এক দিকে একটা বুহত্তর পরিধির ভিতরে ব্যাপক্ষের মহিমা লাভ করে, তেমনই অন্থ দিকে ইহা আমাদের শিক্ষা-সংস্কৃতিলব্ধ নানাপ্রকার শ্রেয়োবোধের সহিত যুক্ত হইয়া গৌরবোজ্জ্বল হইয়া দেখা দেয়। একটা ভোগ-বাসনাকে যখন শুধু আমার একটি ব্যক্তিকেন্দ্রে সীমায়িত করিয়া দেখি এবং আমার সঙ্কীর্ণ সামাজিক পরিবেশের ভিতরে তাহাকে সঙ্কীর্ণ করিয়া পাই, তথন স্বাভাবিক ভাবেই আসে ভয়, লজা, সঙ্কোচ,—হয়ত আসে অতৃপ্তি; তাহাকে যখন মনুযা-সাধারণের ভিতরে প্রায় নিঃসীম করিয়া পাইলাম, তখন তাহাকে গ্রহণ করিতে এই দকল বাধাই দূরীভূত হইয়া যায়। সঙ্কোচের ভিতরেই আদে মানুষের চিত্ত-সঙ্কোচন,—অসঙ্কোচের ভিতরেই অবাধিত চিত্ত-প্রসার। কালিদাসের শকুস্তলা নাটকে রাজা তুম্মস্তের যে রূপমুশ্বতা এবং প্রেমের আকৃতি দেখিতে পাই, তাহা মানুষের কোন শ্রেয়োবোধের সহিত যুক্ত হইয়া কোন মহিমান্বিত রূপ লাভ করে নাই; এ কথাও সত্য নহে যে, নাটকের শেষ অংশে নাট্যকার বিরহের তপশ্চর্যাপৃত যে মহিমান্বিত প্রেমের পরিণতি দেখাইয়াছেন শুধু তাহারই সঙ্গে অঙ্গাঞ্চিভাবে যুক্ত হইয়াই এই রূপমুগ্ধতা বা কামনা-বাসনা শিল্প-সামগ্রীত্বের অধিকার লাভ করিয়াছে। এথানকার রূপমুগ্ধতার

ভিতরেও যে একটা ভোগ-লালসা অনুস্থাত রহিয়াছে কোন কাব্য-রসিক তাহাকে অস্বীকার করিবেন না, বরঞ্চ কেহ কেহ বলিবেন, এই 'প্যাশন্'ই নাটকথানির প্রথম দিক্টি প্রাণবস্ত করিয়া তুলিয়াছে। এই শিল্পাধিকারের কারণ কি? কারণ, এখানকার যৌবনের যৌন-লালসা কোনও ক্ষুদ্র সমাজ ও ব্যক্তির পারিপার্শ্বিকতার গণ্ডির ভিতরে সম্কুচিত হইয়া দেখা দেয় নাই. ইহাকে এখানে নিখিল যৌবনের অম্বর্নিহিত একটি অনস্বীকার্য চিরম্বন সতা বলিয়া লাভ করিয়াছি। শুধু নিখিল মানবের যৌবনের সত্য নয়, কবি নিপুণ বর্ণনা-কৌশলে ইহাকে যতটা পারেন বিশ্ব-জীবনের সতা করিয়া আরও ব্যাপকতা দান করিয়াছেন। এ জিনিসটি আরও স্পষ্ট হইয়া উঠিয়াছে কালিদাসের কুমারসম্ভব কাব্যের তৃতীয় সর্গে এবং কালিদাসের মেঘদুত কাব্যে। মেঘদূত-এর ভিতরে গুধু প্রেম নয়, স্থুল সম্ভোগের দৃশ্য বা আভাসও নেহাং অপ্রচুর নয়; কিন্তু এই রতি-রভসকে কবি নদ-নদী, পাহাড-পর্বত, আকাশ-মেঘ, তরু-লতা, পশু-পাখী সকলের ভিতরে এমন ওতঃপ্রোতভাবে মিশাইয়া দিয়াছেন যে, তাহা বিশ্বজীবনেরই একটি আনন্দময় সভাের রূপ পরিগ্রহ করিয়াছে। চিত্তের এই বাধাহীন গ্রহণের ভিতরেই আনন্দের নবছ, চারুছ এবং শ্রেয়স্থ রহিয়াছে, এইখানেই শিল্প-রসের উদ্বোধ। উল্লিখিত প্রসঙ্গে আরও লক্ষ্য করিতে পারি, কালিদাস আবার এই বস্তু-বিস্তৃতির সহিত তাঁহার সূক্ষ্ম সূক্ষ্ম কল্পনাজালের কারুকার্যের অসংখ্য মণ্ডন-কলা যোগ করিয়া দিয়াছেন; তাহা পূর্ব-বিস্তৃতি ও শ্রেয়স্থকে আরও চারুত্ব দান করিয়াছে। এই ভাবেই ঘটিয়া থাকে আমাদের স্থল বৃত্তিগুলির রূপান্তর।

ভাবের এই সাব্লিমেশন্ বা উদ্গতির প্রসঙ্গে কাব্য-রস সম্বন্ধে

এারিস্টটলের মভটিও এথানে স্মরণ করা যাইতে পারে। আমাদের বাবহারিক জীবনে এই কাব্য-রসের একটি বিশেষ অর্থ ক্রিয়াকারিছ রহিয়াছে, এ্যারিস্ট্রল তাহার নাম দিয়াছেন 'ক্যাথারসিস'। ইহা একপ্রকারের চিন্ত-বিরেচন। এগারিস্টটল ট্র্যান্তেডির প্রসক্তেই কথাটির উল্লেখ করিয়াছেন এবং সেই প্রসঙ্গে বলিয়াছেন যে. আমাদের সাধারণ দৈনন্দিন জীবনে আমাদের চিত্তের ভিতরে ছইটি সর্বাপেকা বিক্ষোভকারী বন্ধ গ্রন্থল 'করুণা' এবং 'ভয'। 'করুণা' বলিতে জিনি মনে করিয়াছেন, কোনও একটা অহেতৃক চুৰ্দশা— একটা অবাঞ্চিত তুরদৃষ্টের দ্বারা স্বষ্ট মনের অবস্থা; 'ভয়' বলিতে তিনি মনে করিয়াছেন, জীবনের কেত্রে মানুষ একান্ত অসহায়ভাবে ক্রিষ্ট হইলে মনের যে অবস্থা হয় তাহাই। আমাদের বাস্তব জীবনের এই করুণা ও ভয় আমাদের জীবনকে নিরম্ভর পীডিত করিতেছে। ট্রাজেডির ক্ষেত্রে আমরা অন্ততঃ ক্ষণকালের জন্ম আমাদের চিত্তের এই করুণা ও ভয়-বেদনাকে ব্যক্তিকেন্দ্রের ক্ষুদ্র গণ্ডি অতিক্রম করিয়া বিশ্ব-মানবতার বিরাট পরিধিতে অমুভব করিতে পারি। বিশ্বজ্ঞনীনতা এবং সর্বকালিকতার স্পর্শে এই ব্যক্তিকেন্দ্রে প্রতিরুদ্ধ বেদনার বিষক্রিয়ার অনেকখানি উপশম ঘটে; ট্রাজেডিও তাই আমাদের নিকট আনন্দদায়ক। এগারিস্টট্লের এই মতটিকে আর একটু ব্যাপক করিয়া সাহিত্যের সকল রস সম্বন্ধেই প্রয়োগ করা ষাইতে পারে। আমাদের ব্যক্তিগত রতিম্পৃহা শোক, ক্রোধ, উৎসাহ প্রভৃতি ব্যক্তিকেন্দ্রে ধুমায়িত হইয়া নিরস্তর লৌকিক জীবনে চিত্তকোভের আলোড়ন উপস্থিত করিতেছে। ব্যক্তি-হুর্গের স্বন্ধ পরিসরের ভিতরে সে কেবলই বাধা পাইয়া নিগৃহীত এবং নির্বাতিত হইতেছে, এই ফুর্গের প্রাচীর ভাঙিয়া তাহাদিগকে একটা

भोतरबाष्ट्रण बाशित क्थिउटत मूकि निर्छ भातिहत्तरे सामाहत्त्र আনন্দ। মনোবিকলনবাদিগণেরও এই কথায় পরিপূর্ণ नाम রহিয়াছে। তাঁহারা বলেন, সমাজ-বিধি, আইন-শুখলা, শিক্ষা-নীতি প্রভৃতি আমাদের চারি পাশে অতক্রিতভাবে কেত্রদণ্ড-হস্তে গাঁড়াইয়া विक्रमात्क : (कोकिक ভाবের প্রবাহগুলি চারি দিকেই তাই কেবল বাধা পায়: বাধা পাইয়া তাহারা আমাদের চিত্তের ভিতরে বিক্ষোভের আবর্ত সৃষ্টি করিয়া মনের গছনে চলিয়া যায়: সেখানে যদি আমরা তাহাদিগকে কেবলই নিগৃহীত এবং নির্বাতিত করিয়া রাখিতে চাই ভবে ভাহারা মনের তলদেশটি বিষাক্ত করিয়া দিতে থাকে। সাহিত্য এবং শিল্পের ভিতর দিয়া যদি তাহাদের উদ্গতি হয় তবে তাহারা মনের চেতনদেশে আৰার অবাধে এবং সচ্চন্দে ভাসিয়া বেডাইবার অধিকার লাভ করে। লৌকিক ভাব-প্রবাহ যখন ব্যক্তি-কেন্দ্রের কন্দরকে ছাপাইয়া উঠিয়া কল্পনার সীমাহীন শ্রামল ক্ষেত্রে বঙ্কিমরেখায় এবং বিচিত্র কলধ্বনিতে বিহার করিছে থাকে তখন তাহার যে ব্যাপ্তি ও মহিমা তাহাই আমাদের কাব্যানন্দ বা শিল্পানন্দ। ভাব-প্রবাহের এই উদ্গতি শুধু আমাদের আনন্দ দান করে না. আমাদের দেহ ও মনের স্বাস্থ্য-বিধানও করে। ক্যাথারসিস কথাটার সহিত এইখানেই মনোবিকলনবাদিগণের মতের গভীর মিল পাইতেছি।

এইখানেই একট্ অবহিত হইবার প্রয়োজন হইয়া পড়ে।
আমাদের শিল্প-রসের ভিতরে যে একটা উদ্গতি বা সাব্লিমেশন্
রহিয়াছে, সেই সিদ্ধান্তে আপত্তি করিবার বেশী কিছু না থাকিলেও,
এই উদ্গতির প্রকৃতি সম্বন্ধে মতভেদের সম্ভাবনা রহিয়াছে।
বিষয়টি বিশেষ অবধানযোগ্য এই কারণে যে, এই উদ্গতির

প্রকৃতির উপরেই অনেকখানি নির্ভর করিবে সাহিত্য ও শিল্পকলার প্রকৃতি।

প্রশ্ন এই, আমাদের এই মানসিক উদগতি কেন ঘটে ? ইহা কি মূলতঃ চিত্ত-বৃত্তির নিগ্রহ এবং নির্যাতন-প্রস্থৃত, না ইহাই মানুষের 'সহজ' ধর্ম ? মনোবিকলনবাদিগণ বিশেষ করিয়া ফ্রয়েড্-পম্থিগণ এই নিগ্রহ-নির্যাতনের উপরেই অনেক সময় বড বেশী ঝোঁক দিয়াছেন। ফলে দাঁড়ায় এই, আমাদের শিল্প-সৌন্দর্যবোধের উৎপত্তি ও ক্রমবিকাশের মূলে প্রধান শক্তিরূপে (libido) দেখা দেয় এই চিত্ত-নিগ্রহ। যাহাকে বাস্তব সমাজ-জীবনে স্থলে ভোগ করিতে পারি না, তাহাকে কল্পনার আডালে সুক্ষরূপে উপভোগ করি। বাস্তব জীবনের বিবিধ পরিচ্ছেদ এবং ডচ্ছনিত বাধাই যেন চিত্তকে এই नित्रकुम ऋष्क्र-विशास्त्रत প্রেরণা যোগায়। ফলে বিবিধ রূপাস্তরের ভিতর দিয়া যাহা পাই তাহা স্থুল বৃত্তিগুলির স্ক্ষ মনোময় আস্বাদন। শুধু তাহাই নয়, ইহার ভিতরে যেন একটা ছল্পবেশ এবং ভাণের উপাদানও রহিয়াছে। তা ছাড়া, মনোবিকলন শাস্ত্র আমাদের চিত্তরতিগুলির ভিতরে যৌন-রতিকেই আদিমতম এবং প্রধানতম বৃত্তি বলিয়া স্বীকার করিয়াছে; ফলতঃ, এই জাতীয় একটি বিশ্বাস এবং মতবাদ দানা বাঁধিয়া উঠিয়াছে যে. আমাদের সকল সৌন্দর্যবোধ এবং সুক্ষা স্থকুমার শিল্প-কলার ইতিহাস বিশ্লেষণ করিলে দেখিতে পাইব, মূলতঃ যৌন-বৃত্তি হইতেই তাহারা বিবিধ-বিচিত্র উপায়ে তাহাদের উপজীব্য রস সংগ্রহ করিয়াছে। একজন উৎসাহী মনোবিকলনবাদীর একখানি গ্রন্থ পডিয়াছি: তিনি ফরাসী-সাহিত্যের ভাল ভাল কবিতাংশ উদ্ধৃত করিয়া নিপুণ বিশ্লেষণের দ্বারা প্রমাণ করিতে চাহিয়াছেন যে, ঐ সকল কবিতা কবিগণের নিগৃহীত

যৌন-বাসনারই ছন্ম রূপান্তর এবং চাতুর্যপূর্ণ প্রকাশ—দেহেন্দ্রিয়ের দারা যে ভোগ সম্ভব হয় নাই, মনের ইন্দ্রিয় দারা তাহারই নিরঙ্কুশ সম্ভোগ।

ক্ষুধা এবং যৌন-বাসনাই যে মানুষের আদিমতম, এবং একদিক্
হইতে প্রধানতম, বৃত্তি এ-কথা কোন দেশেই অস্বীকৃত নয়। সাহিত্য
এবং সাধারণ শিল্পের ইতিহাস বিচার করিলে সর্বত্র না হইলেও,
অনেকাংশে আমাদের শিল্প-সৌন্দর্যবাধ যে আমাদের যৌন-বোধের
সহিত অবিচ্ছিন্ন ভাবে মিলিয়া আছে, এ-কথাকেও আমরা চট্ট করিয়া
অস্বীকার করিতে পারি না। অপ্রাকৃত বৃন্দাবনধামে রাধাকৃষ্ণের
নিত্যলীলার তত্ত্ব যতই গহন-গম্ভীর হোক্, বিভাপতির বয়ঃসদ্ধির
কবিতাগুলি, চণ্ডীদাসের আক্ষেপাত্ররাগ, গোবিন্দদাসের অভিসারের
পদগুলি সাহিত্য হিসাবে আস্বাদ করিবার সময় আমাদের যে
চিত্ত-চমৎকৃতি তাহার ভিতরে আমাদের যৌন-বৃত্তির কোন স্ক্র্মনংমিশ্রণ নাই এ-কথা বলিতে পারি না। আবার রবীন্দ্রনাথ যেমন
বৈষ্ণব কবিগণের প্রতি প্রশ্ন করিয়াছিলেন.—

সত্য করি কহ মোরে হে বৈষ্ণব কবি,
কোথা তুমি পেয়েছিলে এই প্রেমচ্ছবি,
কোথা তুমি শিখেছিলে এই প্রেম-গান
বিরহ-তাপিত ? হেরি কাহার নয়ান
রাধিকার অঞ্চ-আাথি পড়েছিল মনে ?
বিজন বসস্ত রাতে মিলন-শয়ানে
কে তোমারে বেঁধেছিল ত্'টি বাহুডোরে,
আপনার হৃদয়ের অগাধ সাগরে

রেখেছিল মগ্ন করি। এত প্রেমকথা রাধিকার চিন্তদীর্ণ তীব্র ব্যাকুলতা চুরি করি লইয়াছ কার মুখ, কার আঁখি হ'তে।—

ঠিক তেমনই আবার রবীশ্রনাথ যখন তাঁহার 'মানসম্বন্দরী'কে সম্বোধন করিয়া বলিলেন,

বীণা ফেলে দিয়ে এসো, মানসস্থলরী, ছটি রিক্ত হস্ত শুধু আলিঙ্গনে ভরি কণ্ঠে জড়াইয়া দাও—মৃণাল পরশে রোমাঞ্চ অঙ্কুরি উঠে মর্মাস্ত হরষে—কম্পিত চঞ্চল বক্ষ, চক্ষু ছলছল, মুগ্ধতত্ম মরি যায়, অস্তর কেবল অঙ্কের সীমাস্তপ্রাস্তে উদ্ভাসিয়া উঠে, এখনি ইন্দ্রিয়বন্ধ বৃঝি টুটে টুটে।—

তখনকার এই মানস-স্কুলরীই বা এতথানি ইন্দ্রিয়-আকর্ষণ কোথা হইতে লাভ করিল ? রবীন্দ্রনাথ তাঁহার কবি-জীবনের 'নিরুদ্দেশ যাত্রা'য় এক 'অপরিচিতা' 'মধুর-হাসিনী' 'বিদেশিনী'র সহিত একাকী এক নায়ে যাত্রা করিয়াছিলেন ; রবীন্দ্রনাথের জীবনে যখন 'প্রবীর ছন্দে রবির শেষ রাগিণীর বীণ' বাজিতেছিল তখনও রবীন্দ্রনাথের চির-চঞ্চলা, লীলা-সঙ্কিনী

> 'ডাকিলে আবার কবেকার চেনা স্থরে, বাজাইলে কিছিণী।' 'এলোচুলে ব'হে এনেছ কী মোহে সেদিনের পরিমল।'

এবং

রবীন্দ্রনাথের এক 'চিক্রা' কাব্যের ভিতরেই দেখিতে পাই, কবি অস্তর-বাহির জুড়িয়া যাঁহার বিচিত্র লীলা দর্শন করিয়াছেন সেই বিচিত্ররূপিণী চঞ্চল-গামিনী চিত্রারই যে গুণু—

> মুখর নৃপুর বাজিছে স্থদ্র আকাশে, অলকগন্ধ উড়িছে মন্দ বাতাসে, মধুর রত্যে নিখিল চিত্তে বিকাশে কত মঞ্জল রাগিণী।—

তাহা নহে, তাঁহার 'অস্তর্থামী'ও চির-কোতৃকময়ী; 'দিনশেষে' যখন ধরণী আঁধার হইয়া আসিয়াছে তখন—

"হাঁ। গো এ কাদের দেশে বিদেশী নামিন্তু এসে,"

তাহারে শুধানু হেসে যেমনি—

অমনি কথা না বলি ভরা ঘট ছলছলি

> নতমুখে গেল চলি তরুণী। এ ঘাটে বাঁধিব মোর তরণী।

'সিন্ধু পারে' যে কবির 'পউষ প্রথর শীতে জর্জর ঝিল্লিম্থর রাতি'তে অভিসার সেখানেও

দেখিতু ত্য়ারে রমণীমূরতি অবগুঠনে ঢাকা—
কৃষ্ণ অশ্বে বসিয়া রয়েছে, চিত্রে যেন সে আঁকা।
এবং তথন,—-

নীরব রমণী অঙ্গুলি তুলি দিল ইঙ্গিত করি—

মন্ত্রমুগ্ধ অচেতন সম চড়িছু অর্থ 'পরি।

আমাদের সকল শিল্পের আনন্দই যে অপ্রয়োজনের আনন্দ, শিল্পস্থি

যে একান্ত বাস্তব কেজো জগংটির পক্ষে একান্ত 'অনাবশ্যক' এই কথাটি প্রকাশ করিতেও 'আবশ্যক' হইয়াছে 'কাশের বনে শৃত্য নদীর তীরে' একটি 'বালিকা'—যে তাহার আঁচল-আড়ে প্রদীপথানি ঢাকিয়া একলা পথে ধীরে ধীরে চলিতেছিল। তাহার নিকটে যথন তাহার দীপটি একটি অন্ধকার ঘরে রাথিবার জন্য অনুরোধ জানান হইয়াছিল, তথন—

গোধৃলিতে তু'টি নয়ন কালো
ক্ষণেক তরে আমার মুথে তুলে
সে কহিল "ভাসিয়ে দেব আলো
দিনের শেষে তাই এসেছি কূলে।"

শিল্প এখানে এই গোধৃলির পটভূমিতে কালো নয়নতুইটি হইতে কতখানি রহস্ত লাভ করিয়াছে বলা শক্ত। এ-জাতীয় দৃষ্টান্ত বাড়াইয়া লাভ নাই। 'গীতে'র দ্বারা যেখানে কবি তাঁহার পরমারাধ্যের পদে অঞ্জলি দিয়াছেন সেখানেও দেখি—

সে যে পাশে এসে ব'সেছিলো
তবু জাগি নি।
কী ঘুম তোরে পেয়েছিলো
হতভাগিনী।
এসেছিলো নীরব রাতে,
বীণাখানি ছিল হাতে,
স্বপন মাঝে বাজিয়ে গেলো
গভীর রাগিণী।

তখন কবির বক্তব্য যাহাই থাক্, রসামুভূতি যাহা লাভ হয়, তাহার

মিশ্রম্ব অস্বীকার করিবার উপায় নাই রবীন্দ্রনাথের 'পূরবী' কাব্যের 'ভাবীকাল' কবিভায় যখন দেখিতে পাই—

ক্ষমা কোরো যদি গর্বভরে
মনে মনে ছবি দেখি—মোর কাব্যখানি লয়ে করে
দূর ভাবী শতাব্দীর অয়ি সপ্তদশী,
একেলা পড়িছ তব বাতায়নে বসি।
আকাশেতে শশী
ছন্দের ভরিয়া রক্স ঢালিছে গভীর নীরবতা
কথার অতীত স্থরে পূর্ণ করি কথা;
হয়তো উঠিছে বক্ষ নেচে;
হয়তো ভাবিছ, "যদি থাকিত সে বেঁচে

আমারে বাসিত বুঝি ভালো।"
হয়তো বলিছ মনে, "সে নাহি আসিবে আর কভু,
তারি লাগি তব

মোর বাতায়নতলে আজ রাত্রে জ্বালিলাম আলো।"—
তখন বেশ বোঝা যায়, ভাবীকালে যে কবির অমর হইয়া থাকিবার
ইচ্ছা তাহা শুধু বিশুদ্ধ শিল্পিরূপে নয়, এখানে শিল্পীর অমরত্বের
সহিত নারীপ্রেমের মিশ্রণ ঘটিয়াছে।

কিন্তু সাধারণ ভাবে আমাদের শিল্প-রসামূভ্তির সহিত আমাদের যৌন-রসামূভ্তি মিঞ্জিত হইয়া থাকে এ-কথা স্বীকার করিলেই আমাদিগকে স্বীকার করিতে হয় না যে, আমাদের শিল্প-বোধ প্রতিহত এবং রুদ্ধ যৌন-বাসনা হইতেই উৎসারিত। মামূষের জীবনের ক্ষেত্রে কেবল নিগৃহীত বাসনাই যে ছল্মবেশ ধারণ করিবার জন্ম উদগতি লাভ করে এ-কথা সত্য নহে, সত্য হইলে তাহা

মমুন্তাছেরই প্রকাণ্ড অপমান হইত। চিত্তের ক্রমোদগতির ভিতরেই নিহিত মানুষের সকল মহত্ত: তাহা যদি মানুষের সহজ ধর্ম না হইত. তাহা হইলে 'মহত্ত' জিনিসটাই মানুষের জীবনে সহজ ধর্ম হইতে পারিত না, সর্বত্রই সে কতকগুলি বিশেষ হেতু-প্রতায়ের চাপে একটা আরোপিত ধর্ম হইত। পশুসাম্যে সকল পশুরুত্তিই মান্নুষের ভিতরেও স্থান পাইয়াছে: কিন্তু সেই পশুধর্মের সহিত তাহার ভিতরে একটি মহতার বীজ উপ্ত রহিয়াছে, সেই মহতাই তাহার পশুধর্মকে নির্ম্মর ওঁধ রূপাস্তরিত নয়—ধর্মাস্তরিত করিয়া তাহাকে মহান করিয়া তুলিয়াছে। মানুষের সভাতা-সংস্কৃতির ইতিহাসের প্রথম দিন হইতে নর-নারী উভয়েই উভয়কে অবলম্বন করিয়া তাহাদের চিত্তের যে আকর্ষণ ভাহাকে বিচিত্র উপায়ে রূপান্তরিত এবং ধর্মান্তরিত করিয়া লইয়াছে: এবং তাহা যে তাহারা করিতে পারিয়াছে তাহার কারণ কতগুলি চিত্তরত্তির নিগ্রহই নয়, তাহার কারণ নর-নারীর সহজাত মহত্ত ধর্মও। নারী যে আমাদের নিকটে দেবী হইয়া উঠিয়াছে, সর্বত্র তাহা বাস্তব বাধা-বিপত্তির হাত হইতে নিষ্কৃতি পাইবার ছলনা মাত্র নয়; ইহার পশ্চাতে রহিয়াছে আমাদের অন্তর্নিহিত মহতার তাগিদও—আমাদের সহজধর্মের ক্ষুরণ। এই যে মহত্তের বীজ তাহা আমাদের দেহ-মনের ভিতরে থাকিয়া আনিতে চায় আমাদের অমুভূতির প্রসার—আনিতে চায় পবিত্রতার জ্যোতি, আনিতে চায় অনুষ্কের মহিমা। এই সহজ ধর্মের তাগিদে সকল लोकिकडे जलोकिक वा लाकाखर डेडेश याय। कालिमान राशात উচ্জি-যৌবনা উমার বর্ণনা করিতে গিয়া বলিলেন.—

> আবর্জিতা কিঞ্চিদিব স্তনাভ্যাং বাসো বদানা তরুণার্করাগম্।

## পর্যাপ্তপুষ্পস্তবকাবনম্ম সঞ্চারিণী পল্লবিনী লতেব ॥—

সেখানে শুর্মানুষের সভ্যসমাজে ঢাকিয়া-চাপিয়া কথা বলিবার জন্মই উমার স্তনভারকে পর্যাপ্ত-পুষ্পস্তবকের সহিত উপমিত করিয়া উমাকে সঞ্চারিণী লতা করিয়াছেন, এ কথা স্বীকার করিব না। যৌবন-ভারে আনুমা একটি নব্যুবতীর রূপ-মহিমাকে কবি এখানে যভটা পারেন বিশ্বপ্রকৃতির রূপ-মহিমার সহিত যুক্ত করিয়া তাহাকে প্রসারিত ও মহিমান্থিত করিতে চেষ্টা করিয়াছেন। কারণ, অল্পে যে মানুষের তৃপ্তি নাই—তাহার অণু-পরমাণুর মধ্যে যে নিহিত হইয়া রহিয়াছে অস্তরের অনুপ্রেরণা। একটি নারীর ছোট ছইটি চোখ—ছোট একখানি বৃককে তাই মানুষের কবি-মনকে অনেকখানি বড় করিয়া লইতে হইয়াছে। তাই—

সীমাহীন নীলাকাশ আসিয়াছে নামিয়া মর্তের ক্ষুদ্র ও বক্ষে। বাধাহীন জলভরা মেঘ আছে থামিয়া কজ্জলকালো তু'টি চক্ষে।

মান্থৰ যে এখানে যৌন-বাসনাকেও সীমাহীন নীলাকাশের সহিত তাহার স্বচ্ছল্পবিহারী জলভরা মেঘগুলির সহিত পরিব্যাপ্ত করিয়া লইয়াছে তাহাই বলিয়া দিতেছে—মান্থ বড়; সে নিরস্তর আরও বড় হইতে চায়; সে তাহার স্থুলকে স্ক্র্যা করিতে চায়, ক্রুকে বছং করিতে চায়,—সকল ক্লিয়ভাকে ধ্যান-কল্পনার পাবক-স্পর্শে অনস্ত জ্যোতির্ময় করিয়া পাইতে চায়। ইহার ভিতরে তাই তর্ম্ব্রনিপুণ ভাণের চাত্র্য নাই—উদ্গতি বা উর্ধ্বগতির মহিমাও আছে। রবীজ্ঞনাথ যেখানে বর্ণনা দিলেন—

আচলখানি প'ড়েছে খদি' পাশে কাঁচলখানি পড়িবে বুঝি টুটি; পত্রপুটে রয়েছে যেন ঢাকা অনাঘাত প্রজার ফুল ত'টি।—

তখন এই 'পূজার ফুল হু'টি'কে কি শুধুই ছদ্মবেশের প্রতারণা বলিয়া কবি-চিত্তের সহজধর্মের অবমাননা করিব ? ভোগের সামগ্রীকেও যতটা পারি বড় করিয়া এবং পবিত্র করিয়া গ্রহণ করিবার যে আন্তরিক প্রেরণা তাহাই এই শিল্পরূপকে এবং শিল্পামুভূতিকে লোকোত্তরত্ব দান করে।

আমাদের প্রথম কথা হইল, আমাদের চিত্তরত্তির উদগতিরূপ যে রূপান্তর তাহা কেবলমাত্র চিত্তরতির নিরোধ বা নিগ্রহ-জনিত নয়, ইহার ভিতরে আমাদের মহৎ মন্ত্রগ্রধর্মের সহজ প্রকাশ রহিয়াছে। দিতীয় কথা এই—উদগতির ভিতর দিয়া চিত্তরুতির এই যে রূপান্তর তাহা রূপান্তর মাত্র নহে, তাহা ধর্মান্তরও বটে। এই কথাটিকে ভাল করিয়া লক্ষ্য করিতে হইবে। লৌকিক একটি ভাব বিভিন্ন উপায়ে বিভিন্ন উদগতির ভিতর দিয়া যথন আমাদের চিত্তে রসতা-প্রাপ্ত হয় তখন সে লৌকিক ভাব হইতে একটি পৃথক্ ধর্ম— স্থুতরাং পৃথক্ মূল্য লাভ করে। লৌকিক ভাব হইতে রসতা-প্রাপ্তি পর্যন্ম চিত্তের একটি পরিবর্তনশীল প্রবাহ আছে, এই প্রবাহের ভিতর দিয়াই ঘটে বল্পর ধর্মান্তর। বিবর্তনবাদী কোন কোন দার্শনিক বলেন, নিখিল বিশ্বের ভিতর দিয়া একটি নিরস্কর বিবর্তন-প্রবাহ চলিয়াছে: বিবর্তনের প্রবাহের ভিতরে বস্তু সর্বদাই আপন ধর্ম বদলাইয়া নবতর ধর্ম গ্রহণ করে; প্রবাহের ভিতর দিয়া প্রতি মুহুর্তে তাহার মধ্যে একটি নবতম সন্তার আবির্ভাব ঘটিতেছে। বহির্লোক

সম্বন্ধে যে কথা সতা, আমাদের চিত্তলোকের সম্বন্ধেও সেই কথাই সত্য। আমাদের যে অনুভূতি শুধু বর্তমানের ক্ষণিক ভাসমানতার ভিতরেই নিবদ্ধ নয়, যাহার পশ্চাতে যত বেশী দিনের বিচিত্র পরিবর্তনের অর্থাৎ প্রবাহের ইতিহাস রহিয়াছে, তাহার ভিতরেই তত বেশী ধর্মান্তর ঘটিয়াছে। 'একটি বহু পুরাতন দৃষ্টান্ত অবলম্বন করিয়াই কথাটিকে বোঝা যাক। পদ্ধ হইতেই বিকশিত শতদলের অবিভাব। পঙ্কধর্ম হইতে উপজীব্য সংগ্রহ করিয়া তাহার প্রাণ-প্রবাহের প্রথম যাতা: কিন্তু বহুদিনের কাদা-জঙ্গ ঘাঁটিয়া একদিন যখন সে ইহাদের সকলের উপরে মাথা তুলিয়া পূর্ণবিকাশ লাভ করিল, তখন রেখায় বর্ণে গদ্ধে সুষমায় সে পঙ্কধর্ম হইতে সম্পূর্ণরূপে স্বরূপ-বিলক্ষণ। এই 'স্বরূপ-বিলক্ষণ'তার কারণ কি ? কারণ, পঙ্কধর্মের ভিতরে একস্থানে একটি 'বীজ' আসিয়া পডিয়াছিল, সেই বীজের ভিতরে ছিল একটা নিরম্বর প্রকাশের ধর্ম—একটা প্রাণের 'প্রৈতি'; এই প্রাণের 'প্রৈতি'ই তাহার সকল উদ্গতির মূলে। এই প্রাণ-প্রৈতির ভিতরেই ছিল অনেক মহদ্ধর্মের প্রেরণা—ছিল সকল ক্লিয়তার উর্ধ্বে উঠিয়া উন্মুক্ত আকাশতলে আত্মপ্রকাশের আবেগ, ছিল সমীরণের স্বপ্ন, সূর্যের ধ্যান ; সেই ধ্যান-স্বপ্ন-পৃত ক্রমোদ্গতির প্রবাহই তাহাকে নৃতন ধর্ম, নৃতন মহিমা দান করিয়াছে।

মনুষ্যধর্মকে যদিও তাহার জন্তু-জীবনের ক্লেদ-ক্লিন্নতার মাঝখান হইতেই উপজীব্য সংগ্রহ করিতে হয়, তথাপি তাহার মধ্যেও অনস্ত উদ্গতির সম্ভাবনাময় এইরূপ একটি মহত্বের বীজ রহিয়াছে; সেই বীজেরই সহজ প্রকাশ তাহার সকল মহিমার মধ্যে।

এই ক্রমোদ্গতির ভিতর দিয়া ক্রমধর্মাস্থর লাভের সত্যটাই একটি বিশেষ রূপ গ্রহণ করিয়াছিল ভারতবর্ষের সকল তন্ত্র-সাধনা এবং পরবর্তী সহজ-সাধনার ভিতরে। ইহা মর্বাপেক্ষা বেশী স্পষ্ট হইয়া উঠিয়াছে বৈষ্ণৰ সহজিয়াগণের প্রেম-সাধনার ভিতরে। এ-সাধনার আরম্ভ কামে, পরিণতি পরিপূর্ণ প্রেমে। জাঁহারা বলেন, কাম হইতেই প্রেমের উৎপত্তি, কিন্তু জাঁহারাও মানিতেন.

> কাম-প্রেম দোঁহাকার বিভিন্ন লক্ষণ। লোহ আর হেম থৈছে স্বরূপ-বিলক্ষণ॥

অতএব কাম-প্রেম বহুত অন্তর। কাম অন্ধ তমঃ প্রেম নির্মল ভাস্কর॥

কামকে অবলম্বন করিয়া আরম্ভ হয় তাঁহাদের সকল দৈহিক তপশ্চর্যা এবং মানসিক ধ্যান-সাধনা। এই সাধনার অগ্নির পুটপাকে জারিত হুইয়া একটি বিশেষ রাসায়নিক প্রক্রিয়ায় কামের *লৌহুই* একদিন প্রেমের 'নিক্ষিত হেম'রূপে দেখা দেয়। বৈষ্ণ্য সহজ্ঞিয়াগণ এই প্রেম-সাধনার নাম দিয়াছেন 'আরোপ'-সাধনা। এই আরোপ-সাধনার মূল কথা, নারীতে রাধা-ভাবনা এবং পুরুষে কৃষ্ণ-ভাবনা। তাঁহাদের মতে, এই ভাবনা বা ধ্যানের দারা নারী রাধাই হইয়া যায়, পুরুষ কৃষ্ণই হইয়া যায়; তখন তাঁহাদের যে মিলন ইহা নিত্য-লীলার আস্বাদন। এখানকার উদ্গতির বড় কথাই হইতেছে 'ক্ষণে'র দেশ হইতে 'কালে'র দেশে বা 'নিভ্যে'র দেশে বিচরণ। এই 'নিভ্যু'ই সহজিয়াদের সর্বাপেক্ষা বড় সহায়, তাই 'নিত্যের আদেশে বাগুলী চলিলা সহজ জানাবার তরে'। ধ্যান বা ভাবনার ফলে লৌকিক 'ক্ষণের দেশের' যথন 'নিভ্যে'র স্পর্শলাভ ঘটিল, তখনই সে 'সহজের দেশে রূপান্তরিত এবং ধর্মান্তরিত হইয়া গেল। এই 'নিতার দেশ'ই সহজিয়াগণের 'অপ্রাকৃত বুন্দাবন'। অপ্রাকৃত বুন্দাবনে

এবং প্রাকৃত বুন্দাবনে 'অনেক অম্বর': কিন্তু ইহাদের ভিতরে আবার একটা 'মিশামিশি'ও ৰুভিয়াছে।

त्म (मार्च- **এ** (मार्च

অনেক অন্তর

জানয়ে সকল লোকে।

সে দেশে এ দেশে মিশামিশি আছে

এ কথা কোয়ো না কাকে।

এই ষে 'সে দেশ' এবং 'এ দেশে' একটি 'মিলামিশি', একের অপরের রূপে রূপান্তর এবং ধর্মান্তর ঝ অপরের একের ভিতরে আবির্ভাব— ইহাই বৈঞ্ব-সাধনার গৃঢ়তম এবং গুগুতম তব্ধ, এই জ্বন্থই এ-ক্থা কাহাকেও বলিতে মানা।

সহজিয়া বৈষ্ণবৰ্গণ 'লীলাক্ষেত্ৰ' বৃন্দাবনের তিনটি স্বরূপ-বিভাগ করিয়াছেন—বন-বন্দাবন, মনো-বন্দাবন এবং নিত্য-বন্দাবন। শিল্পরসের আলোচনাতেও এই তিনটি বিভাগ মানিয়া লওয়া যাইতে পারে। আমাদের জীবন-নটরাজের লীলাক্ষেত্র এই বিশ্ব-বৃন্দাবনেরও তিনটি রূপ কল্পনা করা যাইতে পারে। একান্ত লৌকিক প্রাকৃত জগংটি জীবন-নটরাজের বন-বুন্দাবন: আর যেখানে পুর্ণভাবে 'নিত্যে' প্রতিষ্ঠা, সেখানে চিত্তের সম্পূর্ণ উপাধি-মুক্তি, ইহাই আমাদের অধ্যাত্ম-রাজ্য; আর মাঝখানে আছে যে মনো-রন্দাবন তাহার সহিত এক দিকে 'বনে'র যোগ রহিয়াছে, অন্ত দিকে 'নিত্যে'র যোগ রহিয়াছে; এই তুই দিক হইতে 'বন' ও 'নিতাে'র স্পর্শ লাগিয়া মাঝখানে অপরূপ হইয়া উঠিয়াছে আমাদের রসের বৃন্দাবনটি। দকল শিল্পকলার উৎসারণ এখান হইতে। এই প্রসক্তে বৈষ্ণবগণের ধাম-তত্ত্বের কথাও স্মরণ করা যাইতে পারে। ধামের কোন তত্ত্বে চিত্ত অবস্থান করিতেছে তাহার উপরেই নির্ভর করে চিত্তের গ্রহণ-

ধর্মের সকল পার্থক্য। শিল্পের ক্ষেত্রেও প্রশ্ন এই ধাম-তত্ত্বর। কোনও বিষয়ের শিল্পযোগ্যত্ব কোথায় কতথানি, তাহা নির্ভর করিবে এই বিষয়কে অবলম্বন করিয়া চিত্ত কোন্ ধামে প্রতিষ্ঠিত হইয়াছে তাহারই উপরে।

শিল্পরসকে মনো-বন্দাবনের বস্তু বলিবার ভিতরে একটি বিশেষ তাৎপর্য আছে। আমরা পূর্বে চিত্তের উদগতি সম্বন্ধে যত কথা আলোচনা করিয়াছি, তাহা বিশ্লেষণ করিলে একটি কথা খুব প্রধান হইয়া দেখা দিবে: তাহা এই যে. আমাদের চিত্তের যত প্রকারের উদগতি বা 'সাব্লিমেশন' তাহার ভিতরে একটি ধ্যান-প্রক্রিয়া অনুস্থাত রহিয়াছে। আমরা পূর্বে চিত্ত-বৃত্তির উদগতি-প্রসঙ্গে অগ্নির পুটপাকে জারিত হইবার দৃষ্টাস্ত গ্রহণ করিয়াছি বা একটি ক্রম-পরিস্রুতির দৃষ্টাস্ত গ্রহণ করিয়াছি। এইগুলি নিছক আলঙ্কারিক বর্ণনা নয়, অনেকখানি বাস্তব বর্ণনা। ভাবের সহিত ভাবনা যুক্ত না হইলে তাহা জারিত বা পরিস্রুত হইয়া উদুগতি লাভ করে না। লৌকিক ভাব আমাদিগকে বিমৃত করে; তাহা যখন লোকোত্তরত্ব লাভ করে তখন আমাদিগকে শুধু ভাবস্থ করে না, আমাদিগকে ভাবায়ও। এই যে গছন-গম্ভীর অনস্ত ভাবনা ইহাই পরম বিম্ময়, ইহাই ত বিশ্ব-নিখিলের পরম রহস্ত, এই রহস্তাবোধযুক্ত না হইলে কোন ভাবই রস হয় না। পূর্বেই দেখিয়াছি, চিত্তের সকল উদ্গতির মূলে আছে এই ধ্যান-বিশ্ময়। জীবনে এবং শিল্পে তফাৎ এইখানে, এক জায়গায় সবই শুধু ঘটিতেছে, আর এক জায়গায় সকল 'ঘটনা'র পশ্চাতে কেবলই ভাবনার অন্তরণন বাজিয়া উঠিয়াছে, তাহার ভিতরেই ধরা পডিয়াছে তাহার সকল মহিমা। এইজক্য সর্ব যুগের সর্ব প্রকারের শিল্পীই স্বীকার করিয়াছেন যে, চিত্তবিক্ষোভকারী কোন প্রত্যক্ষ অনুভূতি হওয়ামাত্র তন্মূহূর্তেই কেহ কোন শিল্প সৃষ্টি করিতে পারেন নাই। শিল্পসৃষ্টি হইয়াছে তখনই, যখন শিল্পীর ধ্যানসমাহিত চিত্তের ভিতরে সেই অনুভূতি এক অপরূপ প্রশান্তি এবং মহিমা লাভ করিয়াছে।

ধ্যান মানুষের পঙ্কব্লির জীবভূমির ভিতরে উপ্ত সকল মহন্তার বীজ। ধ্যান আহ্বান করে অনস্তের—সে অনস্তের অসীমেরই চিত্তপৃত স্পান্দনরপ। পঙ্কের ভিতরে যে বীজাটি আসিয়া পড়ে তাহার ভিতরে যদি অনস্ত আলোর স্বপ্প—সূর্যের ধ্যান—না থাকিত তবে সে অতথানি উদ্গতি লাভ করিয়া রেখায় বর্ণে গঙ্কে শতদলরূপে বিকশিত হইতে পারিত না। মানুষের চিত্ত লোকিক জীবভূমিতেই শিকড় প্রসারিত করিয়া আছে; কিন্তু জীবভূমি হইতে নিরস্তর আহরিত রস-সম্ভারের ভিতরে কেবলই লাগিতেছে ধ্যানসহযোগে অনস্তের স্পর্শ, আসিতেছে নৃতন মহিমা, তাহারই পরিণতি আমাদের শিল্পরসে। এই ধ্যানের মহিমা অতি চমৎকাররূপে বর্ণিত হইয়াছে ছান্দোগ্য উপনিষ্কের একটি বাক্যে—

ধ্যানং বাব চিন্তান্ত্রো ধ্যায়তীব পৃথিবী ধ্যায়তীবান্তরিক্ষং ধ্যায়তীব ভৌ ধ্যায়ন্তীবাপো ধ্যায়ন্তীব পর্বতা ধ্যায়ন্তীব দেবমন্ত্র্যাঃ। তন্মাদ্ য ইহ মন্ত্র্যাণাং মহত্তাং প্রাপ্নুবন্তি ধ্যানাপাদাংশা ইবৈব তে ভবন্তি ধ্যানমুপাস্ক্ষেতি।

ধ্যান চিত্ত হইতে অনেক বড়; তাই পৃথিবী যেন ধ্যান করিতেছে, অন্তরিক্ষ যেন ধ্যান করিতেছে, আকাশ যেন ধ্যান করিতেছে—সমূজ (জল), পর্বত, দেব, মনুয়া সকলেই যেন ধ্যান করিতেছে। অর্থাৎ যেখানেই তাহাদের ধ্যান-রূপ সেখানেই তাহাদের মহিমা। এই জন্ম মানুষের ভিতরে যাঁহারা 'মহত্তা' লাভ করেন তাঁহারা এই

পৃথিবীতেই, অর্থাৎ এই পৃথিবীতে থাকিয়াই 'ধ্যানাপাদাংশ' হন— ধ্যানেরই ফলের অংশী হন। অতএব 'ধ্যানের'ই উপাসনা করা উচিত। উপনিষদের এই স্থরেই স্থর মিলাইয়া বলা যায়—ধ্যানবলেই মানুষের সকল উদ্গতি—ধ্যানবলেই আমাদের সকল লৌকিক হইতে লোকোত্তরত্বে উত্তরণ।

## রিয়ালিজ্ম্

বিশেষ বিশেষ কালে বিশেষ বিশেষ দেশে কতকগুলি জনপ্রবাদকে আনাচে-কানাচে ছড়াইয়া পড়িতে দেখা যায়। এগুলি যে ঠিক কখন ঘটে এবং কখন রটে তাহা ধরা কঠিন; সাধারণতঃ রটনার প্রাবল্যই আমাদের দৃষ্টিকে ঘটনার সম্ভাবনার দিকে আকৃষ্ট করে। কিন্তু ইহা দেখা গিয়াছে যে, এই জাতীয় জনপ্রবাদ কখনই একেবারে মিথাাকে আশ্রয় করিয়া গড়িয়া ওঠে না, পাহাড়ের স্থূপীকৃত কালো মাটির ফাটলে ফাটলে সোনার রেখার মতন সত্যের সোনালি মিশ্রণে তাহারা বহুমূল্যছ লাভ করে।

আমাদের বর্তমান কালের সাহিত্যের ক্ষেত্রেও এই জাতীয় কভকগুলি জনপ্রবাদ প্রাবদ্য লাভ করিয়াছে। ইহাদের ভিতরে প্রধান একটি হইল, সাহিত্যের আধুনিক যুগটা 'রিয়ালিজৃম্'-এর যুগ। কথাটাকে প্রথমে কিছু দিন বিজ্ঞজনোচিত অবজ্ঞায় কোণঠাসা করিয়া রাখিবার চেষ্টা করা গিয়াছে, অজ্ঞজনোচিত উপহাসও ইহা কম লাভ করে নাই; কিন্তু এসব সন্ত্রেও রটনাটা যখন দিন দিন বাড়িয়া যাইতেছে, তখন পিছনকার ঘটনার কথাও আবার ভাল করিয়া ভাবিয়া দেখিতে হইতেছে।

প্রথমেই ভাবিতে হইবে 'আধুনিক যুগ'টার কথা। আমাদের মনের ভিতরে সাধারণভাবে 'আধুনিক যুগ' সম্বন্ধে যে একটা অস্পষ্ট ধারণা আছে ভাহা একটি সন-ভারিখের চৌহদ্দিযুক্ত বিশেষ রঙে রঞ্জিভ কালখণ্ড বিশেষ। -আপাততঃ ইহার এক সীমানায় দাঁড়াইয়া আছে ১৩৫৭ সাল, তর্ক অপর সীমানার বিস্তৃতি সম্বন্ধে। উগ্রবাদীরা হয়ত রবীন্দ্রনাথের মৃত্যুতিথি হইতে আর পশ্চাৎপদ হইতে চাহিবেন না; কাহারও ঝোঁক হয়ত হইবে কবিগুকর জন্মন্ধনের পুণ্যলগ্নের প্রতি; কেহ হয়ত পিছাইয়া যাইবেন মধ্-বিশ্বমের আবির্ভাবকালে; কাহারও বিস্তৃতি রাজা রামমোহনের রাজত্ব; আবার যিনি সাবধানী তিনি হয়ত বলিবেন, সন্ধানী দীপবর্তিকা লইয়া স্বভূঙ্গপথে চলিয়া যাওয়া যাক্ ভারতচন্দ্রেরই মাঙ্গলিক কাব্যে। এই সীমানা-সমিতির স্থপারিশ গৃহীত হইলেই দ্বিতীয় প্রশ্নের প্রতি মনোনিবেশ করিতে হইবে—এই সীমানাটি যথার্থ রিয়ালিজ্ম্-এর সীমানা কি না।

আমার মনে হয় আধুনিকতা সম্বন্ধে আমাদের উপরি-উক্ত ধারণাটি ভূল, এবং 'রিয়ালিজ্ম্'-এর যথার্থ স্বরূপটি বৃঝিতে হইলে প্রথমে আমাদের এই আধুনিকতার ধারণাটি বদলাইয়া লইতে হইবে। আমাদের বৈঞ্চবগণ বলিয়াছেন, জীবনের বিভিন্ন যুগভেদে শ্রীভগবানের বিভিন্ন লীলা রহিয়াছে, যেমন, বাল্য-লীলা, কৈশোর-লীলা, প্রোঢ়-লীলা প্রভৃতি; কিন্তু এই সব লীলারই আবার একটা নিত্যম্ব রহিয়াছে। 'বাল্য' একটি নিত্য-স্বরূপযুক্ত নিত্যতত্ত্ব। ঠিক সেই ভাবেই বলিতে পারি, একটা জাতির সমগ্র জীবন জুড়িয়া মহাকালের যে বিভিন্ন লীলাচাঞ্চল্য তাহার প্রত্যেকটিরই আবার একটি নিত্যম্ব রহিয়াছে। এই দৃষ্টিতে দেখিলে, আধুনিকতারও একটা নিত্য-স্বরূপতা আছে। কালের পরিবর্তনের ভিতর দিয়া বিস্তীর্ণ সমাজ-জীবনে আসে নানা প্রকারের পরিবর্তনা সমাজ-জীবনের এই পরিবর্তন জাতীয় জীবনে গড়িয়া ভোলে কতকগুলি বিশেষ বিশেষ ক্ষচি-প্রবণ্তা; এই ক্ষচি-প্রবণতাযুক্ত যে বিশেষ

যুগধর্ম, তাহা অতীত ধর্ম হইতে স্বভাবতঃই অনেকখানি পৃথক্। এই যুগধর্মের পার্থক্যের চেতনাটাই বার বার ঘুরিয়া-ফিরিয়া আসিয়া দেখা দেয় 'আধুনিকভা'র রূপ লইয়া।

ভাহা হইলে দেখা যাইভেছে, 'আধুনিকভা' কথাটার কোন नितरशक मान वा मृला नाह ; हैंहात्र धर्म এवः मृला नविहि আপেক্ষিক। আমরা যে অর্থে ১৩৫৭ সালটিকে আধুনিক যুগ আখ্যা প্রদান করিয়া তাহাকে যে বৈশিষ্ট্য ও মর্যাদা দান করিতে উৎস্থক, বৈদিক যুগের অগ্নিপ্রদক্ষিণকারী দীর্ঘশাঞা বিরলবসন কোন উগ্র যুগচেতনাসম্পন্ন মানুষ যদি সেই যুগটিকেই এই জাতীয় আখ্যা এবং মর্যাদা দান করিতে উৎস্থক হইতেন তাহাতেও আপত্তি করিবার কোন স্থায়সঙ্গত কারণ খুঁজিয়া পাইতেছি না। অতীত যুগের অপেক্ষা তাঁহার যুগটিই তাঁহার নিকটে আধুনিক ছিল। তফাৎ শুধু হয়ত এইটুকু, তখনকার জীবনের গতিতে একটা আপেক্ষিক মন্থরতা ছিল, স্মুতরাং পরিবর্তনের প্রকার এবং পরিমাণ এবং তাহার ফলে পূর্ব যুগের সহিত পার্থক্যও হয়ত এ-কালের অনুপাতে অনেক কম ছিল। আমাদের কালে জীবনের যে গতি তাহার ভিতরে শুধু প্রাথমিক গতিই (initial velocity) বড় কথা নয়, নিরস্তর বর্ধমানতা (acceleration) এই প্রাথমিক গতির সহিত যুক্ত হইয়া বেগ এবং আবর্ত সবই অসম্ভব রকমে বাডাইয়া দিয়াছে: ফলে অল্পকালের ব্যবধানও পার্থক্যের চেতনাকে তীব্র করিয়া দিতেছে।

আধুনিকতার আপেক্ষিকতা সম্বন্ধে উপরে যাহা বলিলাম সে সম্বন্ধে হয়ত বিতর্কের অবকাশ কম, কিন্তু এই আধুনিকতার আপেক্ষিকতাকে অবলম্বন করিয়াই আমি আর একটি কথা বলিতে

চাই, ভাহাই বিশেষভাবে প্রণিধানযোগা 🖟 আমার মনে হয়, সাহিত্য বা সাধারণ শিল্পের ক্ষেত্রে আধুনিক্তা কথাটার যেমন কোন নিরপেক্ষ অর্থ নাই, রিয়ালিজম বা বাস্তববাদ কথাটারও তেমনই কোন নিরপেক্ষ অর্থ নাই; ঐতিহাসিক দৃষ্টিতে বিচার করিলে দেখা যাইবে, রিয়ালিজম বলিয়া আমরা সাহিত্যে এবং শিল্পে যে কথাটা বলি ভাহাও সাহিত্য বা সাধারণ শিল্পের একটা যুগোচিত আপেক্ষিক ধর্ম। বৈদিক যুগটাই বৈদিক যুগের মান্তুষের নিকট যেমন আধুনিক কাল ছিল, তেমনই, আমার বিশ্বাস, বৈদিকসাহিত্যও ভংকালীন মামুষের নিকট 'রিয়াল' ছিল। ত্রেতা যুগে বৈদিক সাহিত্যের এই 'রিয়ালিজ্ম' অনেকখানি ঘুচিয়া গিয়াছিল, বাল্মীকিকৃত রামায়ণই বোধ হয় তখন ছিল 'রিয়াল'। কালিদাসের কাব্যধর্ম সম্বন্ধে আমরা আজ যত উচ্ছাসপ্রাবল্য দর্শাই না কেন, তাঁহার সাহিত্যকে রিয়ালিস্টিক সাহিত্য বলিয়া গ্রহণ করিতে এখন আমরা কেইই রাজী ইইব না: কিন্তু আমার মনে এ সংশয় আছে. আমি যদি বিক্রমাদিতোর নবরত্ব সভার এক জন বিদগ্ধ সদস্য হইতাম তাহা হইলে কালিদাসের সাহিত্যই আমার নিকট 'রিয়াল' বলিয়া মনে হইত। বাঙলা সাহিতো বঙ্কিমচন্দ্রকে আমরা সঞ্জবভাবেই রোমাান্টিকতা-মিশ্রিত আইডিয়ালিস্ট্ বলিয়া দূর হইতে নমস্কার করিতে শিখিয়াছি; কিন্তু তাঁহার নিজের যুগের পাঠকগণের নিকটে তিনি যে উগ্র রিয়ালিস্ট্ বলিয়া নিন্দার্হ হইয়াছেন তাহারও প্রমাণ আছে। কিছুদিন পূর্ব পর্যন্তও শরৎচন্দ্র উগ্র বাস্তব-পন্থী বলিয়া অভ্যর্থনা ও ভর্ৎসনা উভয়ুই লাভ করিয়াছেন, এখন আবার বোধ হয় আমরা ভোল वमनारेग्राष्ट्रि-भद्ररुट्यत्क्छ व्यामर्भवामी विनया क्छि छ कामान्त्र সুর লাগাইতে আরম্ভ করিয়াছি। এখন আবার দেখিভেছি, এ-বুগে

যাহা কিছু লিখিত হইতেছে মোটের মাথায় তাহা সবই 'রিয়াল্' বলিয়া পরিগণিত হইতেছে অথবা 'রিয়াল্' বলিয়া ধাঁধা লাগাইতেছে, এবং মোটের মাথায় যুগটাকে আমরা রিয়ালিজ্ম্-এর যুগ বলিয়াই অভিহিত করিতেছি। এই ব্যাপক দৃষ্টিতে বিচার করিলে রিয়ালিজ্ম্-এর সংজ্ঞা দাঁড়ায় কি ? কবির বা শিল্পীর যুগামুগত্য-হেতু তাঁহার রচিত সাহিত্য বা শিল্পের তংতংকালে একটা সহজ-গ্রাহ্রত। এই সহজ-গ্রাহ্রতের পিছনে যুগ-মনের একটা 'সায়' দেখিতে পাওয়া যায়। আমার বিশ্বাস, সাহিত্য বা শিল্পের যে বিশেষ ধর্ম এই যুগ-মনের 'সায়'টি আদায় করিতে পারে স্ব চেয়ে বেশী, তাহাই সাহিত্য বা শিল্পকে 'রিয়ালিষ্টিক্' রূপ দান করে।

শিল্পের ক্ষেত্রে আমরা যখন আধুনিক যুগটাকে রিয়ালিজ্ম্-এর যুগ বলি তখন যে কথাটা আমাদের মনে থাকে তাহা হইল এই, অধুনাপূর্ব শিল্পিগণের দৃষ্টি জীবনের নিরেট কেন্দ্রবিন্দুটির প্রতিই স্থিরবদ্ধ ছিল না, জীবনের আশ-পাশেই ঘুরিয়া বেড়াইয়াছে বেশী। মর্ত্যালোক অপেক্ষা স্বর্গলোক এবং অন্তরিক্ষ লোকেই আমরা ঘুরিয়া বেড়াইয়াছি অধিক, পাতাল লোকেও আমাদের গতিবিধি ছিল অবাধ। ইহা ত' গেল অনেক আগেকার কথা; প্রাক্রিয়ালিজ্ম্-এর যুগে আমাদের মন আবার শুধু 'কি জানি, কি জানি' করিয়াই ঘুরিয়া মরিয়াছে; জীবনকে দেখিয়াও দেখি নাই—কেবল অজানা রহস্তের গোধ্লিতে হেঁয়ালীর জাল বুনিয়া নিজেকেও ঢাকিয়া রাখিয়াছি—বিশ্ব-ব্রহ্মাওকেও ঢাকিয়া রাখিয়াছি। হেঁয়ালীতে হেঁয়ালীতে গোটা সংসারই শেষ পর্যন্ত বাষ্পাকারে উবিয়া গিয়াছে, নীচে পড়িয়া রহিয়াছে একটা কল্পনা-বিলাসের স্নায়বিক উত্তেজনা। শিল্পের এই সমস্ত বিভিন্ন স্তর অতিক্রম করিয়া এখন আমরা আসিয়া

পৌছিয়াছি এমন স্থানে যেখানে শিল্পীকে কাদামাটির পৃথিবীটা এবং তাহার উপরে প্রতিমুহূর্তে জীবন-সংগ্রামে ক্ষতবিক্ষত জীবনটার একেবারে মুখোমুখী আসিয়া দাঁডাইতে হয়, এবং দাঁডাইতে হয় বীরের বলিষ্ঠ দৃষ্টি লইয়া—পলায়নের সকল বৃত্তি পরিত্যাগ করিয়া। শিল্পে তাই মণি-কুট্টিম, কুঞ্জ-কুটির বা ফুলের বাসরের স্থানে জল-কাদা-মাটির মাঠঘাট, কারখানার তপ্ত লোহার ছাউনি, বস্তির প্রিক্তা দেখা দিয়াছে: প্রেমের জালা অপেকা বভক্ষার জালা তীব্রতর হইয়া দেখা দিয়াছে, বিলাসের দীর্ঘণাস অপেক্ষা শ্রমক্রান্ত পাঁজরার ভিতর হইতে উদগত হাপরের ঘন-শ্বাস অধিক শ্রুতিগোচর হইয়া উঠিতেছে, ধাানের স্তর্জতা অপেক্ষা কর্মের কোলাহল অধিকতর মহিমা লাভ করিতেছে। জীবনের সহিত এই ঘনিষ্ঠতার জন্মই বলিব, শিল্পে এই রিয়ালিজ্ম জিনিসটি হইতেছে আধুনিক জিনিস; জীবন সম্বন্ধে এমন জাগ্রত বোধ, এমন সজাগ দৃষ্টিই আমাদের পূর্বে কখনও ছিল না—বর্তমান যুগই এই বোধ, এই দৃষ্টিকে বহন করিয়া আনিয়াছে। শিল্প এবং জীবন যে আধুনিক কালে ঘনিষ্ঠ হইয়া উঠিয়াছে, অথবা ঘনিষ্ঠ হইয়া উঠিবার চেষ্টা করিতেছে সে কথা অস্বীকার না করিয়াও এ-বিষয়ে অন্য যে-সকল ভাবিবার কথা রহিয়াছে ভাহারই দিকে দৃষ্টিপাত করিতেছি।

প্রথমতঃ, বর্তমান যুগের পূর্বে সাহিত্যের সহিত জীবনের যোগ কোথাও ঘনিষ্ঠ হইয়া দেখা দেয় নাই—এ-কথা ঐতিহাসিক দৃষ্টি লইয়া কিছুতেই স্বীকার করিতে পারিব না। ভারতবর্ষের শ্রেষ্ঠ সাহিত্য রামায়ণ—এবং তাহা হইতেও বিশেষ করিয়া মহাভারত—এমনতর একটি কথার লক্ষপ্লোকে রচিত বিপুলকায় প্রতিবাদ। জীবন-সত্যই ত' এ-কাব্যদ্বয়ের মূল উপজীব্য; তৎকালে প্রচলিত সত্যকারের

সমাজ-জীবনের একেবারে ফোটোগ্রাফও যদি পাইতে চাই, রামায়ণ-মহাভারতে তাহার কোথাও কোন অপ্রতুলতা ঘটিবে না। স্থুদুর অতীতকালের রামায়ণ-মহাভারতের কথাও না হয় ছাডিয়া দিলাম: চারি পাঁচ শতাব্দী পূর্বে রচিত আমাদের মঙ্গল-কাব্যগুলিকে একবার সংস্থারবর্জিত দৃষ্টিতে গ্রহণ করিবার চেষ্টা করিলে সেখানেও দেখিব সকল দেব-দেবীর ভিড. সকল অলোকিকতার আবরণ ছিল্ল করিয়া সমাজ-জীবনের সহিত সাহিত্যের বহুস্থানে ফুটিয়াছে নিবিড যোগ---কি ঘটনার বর্ণনে, কি চরিত্রাঙ্কনে। এমন কি আমি বলিব, বৈঞ্ব-কবিগণের অঙ্কিত রাধাও বহুস্থানে চিত্রে ও চরিত্রে আশ্চর্যভাবে রিয়াল হইয়া উঠিয়াছে—বাঙলাদেশের গ্রাম্য সরলা 'অবোলা' নারীরূপে। সাহিত্যের ভিতরে আমরা যে একান্ত অবাস্তর আকাশ-বিহারী কল্পনা-বিলাদের কথা বলি--্যে রহস্থ-নিজালতা-্যে হেঁয়ালীর যবনিকান্তরালে জীবনের চরম 'বাষ্পায়নে'র কথা বলি-তাহা কতদিনের ? তাহার চরম প্রকাশ প্রায় 'আজি হ'তে শতবর্ষে'র মধ্যেই। আমরা খুব জোর করিয়া যখন এই কথাটি বলি যে, পূর্ববর্তী শিল্পে বাস্তব জীবনের তেমন কোন স্থান ছিল না তখন আমাদের জ্ঞাতে-অজ্ঞাতে আমাদের অব্যবহিতপূর্ববর্তী সাহিত্য এবং শিল্পের কথাই আমাদের মন জডিয়া থাকে।

কিন্তু এ-সকল তর্কও ছাড়িয়া দিতেছি। স্বীকার করিয়া লইতেছি, আজিকার দিনের সার্থক শিল্পিগণের সমস্তথানি মন যেমন করিয়া জীবনের প্রতি নিবদ্ধ রহিয়াছে ইহার পূর্বে আর তেমন কোনদিন ছিল না—ইহাই হইল আধুনিক শিল্পের বৈশিষ্ট্য—ইহাই হইল আধুনিক শিল্পের এই বৈশিষ্ট্যের এউতিহাসিক ভিত্তি আলোচনা করিতে গিয়া মনে হইয়াছে, ইহা

যুগেরই ধর্ম, কালের আবর্তনই এ ধর্মকে বহন করিয়া আনিয়াছে। রবীন্দ্রনাথের ভিতরেও দেখিলাম, জীবনের সীমানা পৃথিবীগাত্তের উপরে কয়েক শত হাতের ভিতরেই ক্যাক্ষিভাবে নির্দিষ্ট হইয়া ষায় নাই: তখন পর্যস্তও আমরা মান্তুষের ইতিহাসের যে অবস্থায় আসিয়া পৌছিয়াছিলাম তাহাতে জীবনের 'ডাইনে-বাঁয়ে উর্ধে-অধে অনেকখানি আশ-পাশ ছিল, এবং সেই আশ-পাশের দিকে তাকাইবার অবকাশ ছিল। তখন পর্যন্ত উর্মেব আকাশ ছিল— তাহাতে জ্যোৎস্নারাত্রে শুভ্র মেঘখণ্ড ছিল। সেই শুভ্র মেঘের 'অমল ধবল পালে' আসিয়া 'মন্দ মধুর হাওয়া' লাগিতে পারিত, এবং তাহার দিকে তাকাইয়া নিম্বাসীদের কাহারও কাহারও মন হয়ত কোন স্থৃদূরে ভাসিয়া যাইতেও চাহিতে পারিত। কিন্তু আজ আমাদের মাথার উপরের সেই আকাশ বিমানে বিমানে ছাইয়া গিয়াছে, এবং তাহারা বহন করে যে সকল অণু-পরমাণু তাহা যে-কোনও মুহূর্তে নিমু দিকে বিক্ষিপ্ত হইতে পারে এবং বিক্ষিপ্ত হইলে তাহার একটি পরমাণু একসঙ্গে লক্ষ লক্ষ প্রাণীকে ধ্বংসস্তুপের ভিতরে ঢাকিয়া ফেলিতে পারে। জীবনের ডাইনে-বাঁয়ে উর্ধে-অধে সর্বত্রই দেখিতেছি কেবল যেন ঝুলিতেছে 'গুরুতর পরিস্থিতি'র সম্পাদকীয় স্তম্ভ— ভাহারা প্রতি মুহূর্তে খালি স্মর্ণ করাইয়া দিতেছে, নিছক বাঁচিয়া থাকা জিনিসটাকেই বা কি করিয়া সম্ভব করিয়া ভোলা যায়। সকল দৃষ্টি ক্রমে যেন স্থিরবদ্ধ হইয়া পড়িতেছে জীবনের ঐ একটি দিকে— কোনও রকমে নিছক টিকিয়া থাকিবার দিকে। পারিপাশ্বিক এই আবেষ্টনীর ভিতরে যুগমনেরও ঔৎস্থক্য স্বভাবতঃ ঐ বাঁচিয়া থাকিবার দিকে; যে সেই বাঁচিয়া থাকিবার কথা বলে, তাহার সহিতই মনের বেশী সায়, যে তদভিরিক্ত কথা বলিতে যায় বাহুলাবোধে সে হয়ত

বিরক্তিসহকারে বর্জিত। তাহা হইলে দেখিতে পাইতেছি, মহাকালেরই আবর্তন পারিপার্শিক আবেষ্টনীর ভিতর দিয়া যুগমনের ভিতরে আনিয়াছে কতগুলি বিশেষ প্রবণতা; যেখানেই সেই প্রবণতার পরিতৃপ্তি সেখানেই আসে একটা সানন্দ-গ্রাহ্যত্ব, আর রহত্তর সমাজ-জীবনে যে জিনিসটি সানন্দ-গ্রাহ্য তাহাই তৎকালে প্রতিভাত হয় জীবনের সত্যরূপে, সেই সত্যকে লইয়াই জাগে শিল্পের রিয়ালিজ্ম। আজকের দিনে আমাদের আকাশ-গাঙে কোনও দিনই যে আর 'অমল ধবল পালে' 'মন্দ মধুর হাওয়া' লাগে না এমন নহে; সে যে বাস্তবে এখন আর কোনও দিন ঘটে না বলিয়াই অসত্য হইয়া গিয়াছে তাহা নহে, ঘটিলেও শুধুমাত্র বাঁচিয়া থাকিবার জন্ম বিব্রত মনটির কাছে সে বিরক্তিকরভাবে অবাস্তর, এই জন্মই সে যেন অসত্য বলিয়া মনে হইতেছে; তাহার চেয়ে আকাশের মেঘের বর্ণনায় যদি শুনিতে পাই.—

কান পেতে শোন্ দেখি গগন-অরণ্যে কি

গর্জে শাবক-হারা বাঘিনী !---

তখন তাহাকে অনেকখানি 'রিয়াল' বলিয়া মনে হয়; কারণ সেখানে আকান্দের মেঘের গর্জনের সহিত নিম্নের জীবন-গর্জনের অনেকটা সঙ্গতি স্থাপিত হইয়া গিয়াছে। যুগধর্মের প্রভাবে এই যে চিত্ত-সঙ্গতি তাহাই শিল্পের ক্ষেত্রে 'রিয়ালিজ্ম'-এর নিয়ামক হয় বলিয়া আমার বিশ্বাস। কথাটা হয়ত অনেকখানি আমাদের প্রচলিত সংস্কারের বিরোধী হইল; স্থতরাং ইহার যাথার্থ্য যাচাই করিয়া দেখিতে হইলে 'রিয়ালিজ্ম' বিষয়ে আমাদের প্রচলিত ধারণা সম্বন্ধে বিস্তারিত আলোচনা হওয়ার প্রয়োজন।

আমাদের প্রচলিত মতে রিয়ালিজম কাহাকে বলি ? কথাটা যত স্পষ্ট করিয়া আমরা বলি, তত স্পষ্ট করিয়া বোধহয় ভাবিও না, জানিও না। এ সম্বন্ধে চলতি কথা যাহা ছ'-একটা আছে, আসলে তাহা অচল। 'বল্প বা ঘটনা যেমন, ঠিক তেমনই তাহার রূপ দিব' —প্রভৃতি জাতীয় কথা অর্থহীন: কারণ, প্রথমতঃ, এই 'যেমন' এবং 'তেমন' কথা ছইটিরই কোন স্পষ্ট অর্থ নাই; দ্বিতীয়তঃ, ইহাদের যদি কোন অর্থ নির্দিষ্ট করিয়াও লওয়া যায়, তবে 'যেমন'-এর ঠিক 'তেমন'-এর সহিত হুবহু যোগ ঘটান কাহারও পক্ষে আদৌ সম্ভব কি না এ বিষয়ে যথেষ্ট সংশয় বর্তমান। এই প্রসঙ্গে 'হথান্তিত-বাদ' কথাটির ব্যবহার দেখা যায়। কিন্তু প্রশ্ন এই, কোন বস্তু বা ঘটনার মান্তবের মনোনিরপেক্ষ কোন যথান্তিত রূপ আদৌ আছে কি না, থাকিলে মানুষের মনের পক্ষে এই জাতীয় কোন যথান্তিত রূপ গ্রহণ করা সম্ভব কি না। শেষ পর্যন্ত আমরা হয়ত এই একটা রফায় উপস্থিত হই যে, বস্তু বা ঘটনার একেবারে যথাস্থিত কোন রূপ নাই, বা থাকিলেও কোন জাতীয় শিল্পের ক্ষেত্রেই সেই বিশুদ্ধ যথান্তিত সত্যের রূপায়ণ সম্ভব নতে বটে: কিন্তু রূপায়ণের ক্ষেত্রে গ্রহীতা মনের প্রাধান্য বেশী না বস্তু বা ঘটনার স্বীয় মহিমায় প্রতিষ্ঠিত বাহিরের রূপ-গুণেরই প্রাধান্ত বেশী, ইহা লইয়াই রিয়ালিজম-এর বিচার।

আসলে রিয়ালিজ্ম্ কথাটাকে আমরা একটা স্পষ্ট ইভি-বাচক রূপ অপেক্ষা নেভিবাচক রূপে হয়ত বুঝি ভাল। এই নেভি-বাচক রূপে রিয়ালিজ্ম্ হইল রোম্যান্টিক্বাদের বিরোধী ধর্ম এবং ভাববাদ বা আদর্শবাদেরও বিরোধী ধর্ম। প্রথমে রোম্যান্টিক্বাদের কথাই আলোচনা করা যাক্। কেহ কেহ বলিয়াছেন, রোম্যান্টিক্বাদ এবং রিয়ালিজ্ম্ শিল্পিমনের তৃইটি পরস্পরবিরোধী ধর্মপ্রত। একজাতীয় শিল্পীর সহজাত মনোধর্মই এইরূপ যে, তাঁহারা কোন বস্তু বা ঘটনার বাহিরের রূপটিতেই আরুষ্ট হন বেশী; রূপায়ণের ক্ষেত্রেও সেই দিক্টাই প্রধান হইয়া ওঠে। আর এক জাতীয় শিল্পীর সহজাত মনোধর্ম তাঁহাকে স্বভাবতঃই বহিবিমুখ করিয়া তোলে, তিনি বাহিরের বস্তু বা ঘটনাকে অবলম্বন করিয়া ফিরিয়া আসেন তাঁহার অন্তর্জগতে—আন্তর অনুভূতির ক্ষেত্রে। মোটের উপরে মনোধর্মের এই বহির্মুখিতাই রিয়ালিজ্ম্-এর প্রবর্তন; বহিবিমুখ অন্তর্মুখিতাই দান করে রোম্যান্টিক্বাদের প্রবর্তনা। স্থ্রিশ্মি যেমন চতৃষ্পার্শ্বন্থ শৃন্তপরিমণ্ডলে ব্যাপ্ত হইয়া সপ্তবর্ণের বৈচিত্র্য লাভ করে, এই এক মনোধর্ম ই সেইরূপ শিল্পের বিস্তীর্ণ পরিমণ্ডলে ব্যাপ্ত হইয়া বিচিত্র ধর্ম গ্রহণ করে।

সাধারণ শিল্পের ক্ষেত্রে—বিশেষ করিয়া সাহিত্যের ক্ষেত্রে—এই সকল কথাকে আমার মনে হইয়াছে ইতিহাসনিরপেক্ষ বিশুদ্ধ তত্ত্ব মাত্র। এই বিশুদ্ধ তত্ত্ব অবলম্বনে কতগুলি বিশুদ্ধ সিদ্ধান্তে পৌছান খুব সহজ; কিন্তু মাঝখান হইতে ইতিহাস আসিয়া মুদ্ধিল বাধায়; সে তাহার প্রচণ্ড আলোড়নে—নিরস্তর ঘূর্ণ্যাবর্তে—বিশুদ্ধ তত্ত্বর ভিতরে থানিকটা কাদা-মাটির সংযোগ ঘটাইয়া সমস্ত ব্যাপারটাকে ঘোলাটে করিয়া দিয়া যায়। আধুনিক যুগটা লইয়া আলোচনা আরম্ভ করিয়াছিলাম, আধুনিক যুগ লইয়াই কথা বলি। আধুনিক যুগটা রিয়ালিজ্ম্-এর যুগ বলিয়া একটা সাধারণ স্বীকৃতি লাভ করিয়াছে; এই স্বীকৃতি আবার সব চেয়ে বেশী উপস্থাস-ছোটগল্পের ক্ষেত্রে। এ-যুগের কথা-সাহিত্যকে তাই একটু বিশ্লেষণ করিয়া দেখা ষাইতে পারে। এ যুগের কথা-সাহিত্যিকগণের প্রতিনিধিত্ব করিতে

পারেন, এরূপ একজন কোন লেখকের নাম করা শক্ত ; তথাপি জনপ্রিয়তার দিক্ হইতে বিচার করিয়া আমরা তারাশঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয়ের উল্লেখ করিতেছি। লেখক হিসাবে তারাশঙ্করের ধর্ম কি ? তাঁহার লেখার ভিতরে বাঙলা দেশের একটি বিশেষ অঞ্চলের এমন নিখুঁত ছবি পাওয়া যায়, এই অঞ্চলের প্রকৃতি এবং মানব-জীবনের সহিত তাঁহার হৃদয়ের এমন গভীর সংযোগের পরিচয় ছড়াইয়া আছে তাঁহার সকল লেখার ভিতরে যে, তিনি রিয়ালিস্ট্ লেখক নন এমন অপবাদ তাঁহাকে কিছুতেই দিতে ইচ্ছা হয় না। বাঙলা দেশের সাধারণ পাঠকসমাজে তাঁহার সম্বন্ধে এই রিয়ালিস্ট্ বলিয়া স্বীকৃতিও হুর্লভ নয়। কিন্তু পাঠক হিসাবে তারাশঙ্করের গল্প-উপস্থাস পাঠ করিয়া মনে যে ফলক্রুতি লাভ করিয়াছি তাহার একটা মিশ্রধর্ম সর্বদা লক্ষ্য করিয়াছি এবং এ-সম্বন্ধে নিজের অমুভূতিকে যখন নিজেই নানা ভাবে বিচার-বিশ্লেষণ করিয়া দেখিয়াছি, তখন নিজের মনের মধ্যেই অনেক সংশয় উপলব্ধি করিয়াছি।

তারাশঙ্করের গল্প-উপক্যাস পাঠ করিয়া এই প্রশ্ন মনে আসিয়াছে যে, নাগরিক জীবনে নিরস্থর সংগ্রামলিপ্ত ঘর্মসিক্ত আমাদের তথাকথিত শিক্ষা-সংস্কৃতিসম্পন্ন মনের কাছে এই সব সাহিত্যের যে আবেদন, বীরভূম অঞ্চলের সাধারণ জনসমাজে তাহার সেই আবেদন আছে কি না। আমাদের নিকটে এই সাহিত্যের যে ভাল লাগা তাহার ভিতরে মনে হয় অনেক কারণ যুক্ত হইয়া রহিয়াছে। এখানে বাঙলা দেশের একটা বিশেষ অঞ্চলের প্রকৃতি ও জীবনের একটা নিপ্ত ছবি পাইয়াছি, অবজ্ঞাত সাঁওতাল, হাড়ী, বাগ্দী, বাউরী জীবনের প্রতি গভীর সহামূভ্তি পাইয়াছি, ক্ষরিষ্ণু পরগাছা মধ্যবিত্ত

জীবনের ক্রম-অন্তর্ধানের ছবি ও নৃতন সমাজ-জীবনের অবির্ভাবের অস্পর ইক্লিড পাইয়াছি: আমাদের ভাল লাগার ভিতরে এ উপাদানগুলির প্রভাব যথেষ্ট। কিন্ধ ইহাই কি সমস্ত ? এই ভাল লাগার ভিতরে অনেকখানি হয়ত প্রভাব বিস্তার করিয়াছে একটা দুরত্বের ব্যবধান, পরিচয়-অপরিচয়ের আলো-আঁধারি সংগ্রামক্ষত নাগরিক জীবনের শ্রান্তি ও তিক্ততা হইতে মুক্তি ও বিপ্রাস্থির আনন্দ। নাগরিক জীবনের অনেক দূর হাজা-মজা নদীর বাঁকে ঘনবিশুস্ত শালবন-বাঁশবনের আডালে ভাঙা মাটির দেয়াল ও থডের ছাউনির নীচে কতগুলি জীবনধারা দেখিতেছি—সে ধারা উৎসহীন নদীর মতন থর তাপে চট করিয়া শুকাইয়া যায়—বর্ষার বানের মতন আচমকা ছবার হইয়া ওঠে। তাহারই আশে-পাশে আন্তে আন্তে থসিয়া ধ্বসিয়া পড়িতেছে মধ্যবিত্ত সমাজ-জীবন---আগাছায়-ভরা কত কালের পুরানো ভাঙা-চোরা পোড়ো বাড়ির মতন। এখান হইতে জাগিয়া উঠিতেছে একটা অখ্যাত-অজ্ঞাত আদিম জীবনের গন্ধ—তাহার খানিকটা ধরা-ছোঁয়ার ভিতরে পাই-অনেকখানি পাই না। এই পাওয়া-না-পাওয়ায় বোঝা-না-বোঝায় মিলিয়া-মিশিয়া সব জিনিসটাই কেমন একটা অজ্ঞাত রহস্তে মণ্ডিত হইয়া ওঠে। তবে কি লেখক রোম্যান্টিক ?

শুধু রোম্যান্টিকতা নয়, এখানে একটা মুক্তির—একটা বিশ্রাম্ভির
—আনন্দও রহিয়াছে—গাল দিবার ভাষায় যাহাকে বলা যাইতে পারে
'পলায়নী বৃত্তি'। যে একটা আদিমতাগন্ধী সহজ সরল মন্থর জীবনে
কিরিয়া যাইবার স্থযোগ পাই তারাশঙ্করের কথা-সাহিত্যে, তাহা
সাময়িক ভাবে আমাকে আমার অস্বস্তিকর বর্তমান জীবনের পরিবেশ
হইতে অনেক দূরে টানিয়া লয়। এই দূরছের ব্যবধান-রহস্ত

—এই মৃক্তি বা বিশ্রান্তির আনন্দকে—আমি অযথা বড় করিয়া দেখাইতে চাহিতেছি না; আমি শুধু দেখাইতে চাহিতেছি যে, আমাদের সমগ্র 'ভাল লাগা'র ভিতরে এই সকল উপাদানের স্থানও একাস্ত অবজ্ঞেয় নয়। এখানে অবশ্য প্রশ্ন হইতে পারে, তারাশক্ষরের স্বষ্ট সাহিত্যের এই রোম্যান্টিক্ রূপটা আমার পাঠক-চিত্তের বিকারজনিত কি না; এ বিষয়ে নিজে অভ্রাস্ত বিচারক নই; কিন্তু যতথানি বিচার-বিশ্লেষণ সম্ভব তাহা দ্বারা এই প্রতায় লাভ হইয়াছে যে, এ ধর্ম শুধুমাত্র আমার পাঠক-চিত্তগত নহে, ইহা তাহার রচিত সাহিত্য-গতও বটে।

এখানে তাহা হইলে দেখিতেছি, রিয়ালিজ্ম্ এবং রোম্যান্টিসিজ্ম্
হরিহরাত্মা; অহি-নকুলের ন্যায় পরস্পর পরস্পরের বিরোধী ত নয়ই,
বরঞ্চ উভয়ে উভয়ের পরিপোষক হইয়া উঠিয়াছে। শুর্ব তারাশকরের
নয়; আরও লক্ষ্য করিবার বস্তু রহিয়াছে। পূর্বে তারাশকরের
কথা-সাহিত্যে যে সকল উপাদানের উল্লেখ করিলাম তাহার অনেক
উপাদানই রোম্যান্টিক্, এ-কথা অস্বীকার করিবার উপায় নাই।
কিন্তু তথাপি বঙ্কিমচন্দ্রকে তাঁহার কিছু কিছু উপন্যাসের ভিতরে
যে ভাবে রোম্যান্টিক্ বলি, বা রবীন্দ্রনাথকে যে ভাবে রোম্যান্টিক্
বলি, তারাশকরকে ঠিক সেই ভাবে রোম্যান্টিক্ বলিতে ইচ্ছা
হয় না। বরঞ্চ এই সকল রোম্যান্টিক্ উপাদান সত্ত্বেও সাধারণ
পাঠক-সমাজে তারাশক্রকে রিয়ালিস্টিক্ লেখক বলিয়া গ্রহণ করিবার
ঝোঁক বেশী; আর আমি প্রারম্ভেই বলিয়াছি, সাধারণ পাঠক-সমাজের
এই ঝোঁক একেবারে অর্বজ্ঞেয় নয়। আমার বিশ্বাস, ইহার পশ্চাতে
একটা গভীর কারণ নিহিত থাকে।

তারাশঙ্করকে এই ভাবে বিয়ালিস্ট্ বলিয়া গ্রহণ করিবার ঝোঁক

্ কেন ? আমার মনে হয়, তাহার কারণ—লেথকের সহজ এবং অকৃত্রিম যুগানুগত্য এবং তজ্জনিত তাঁহার সাহিত্যের সহজ ও সানন্দ-গ্রাহত। লেখক যুগধর্মকে অন্তরে অন্তরে গ্রহণ করিতে পারিয়াছেন। যুগের যেটা রোম্যাণ্টিকতা তাহা বৃহত্তর সমাজ-চৈত্তের নিকট সহজ-গ্রাহ্য —দানন্দ-গ্রাহ্য ; তাহার সহিত পারিপার্শ্বিক মনের একটা দাধারণ সায় রহিয়াছে, মোটামটি ভাবে তাহা বর্তমান-জীবনের সহিত একটা সঙ্গতি রক্ষা করিতে পারিয়াছে—এই জন্মই যুগের পক্ষে তাহা 'রিয়াল'—তাহা সত্য। সমাজের নিমস্তরের অখ্যাত অবজ্ঞাত এবং শোষিত জীবন সম্বন্ধে একটা সম্রদ্ধ ঔংস্কুক্য, একটা গভীর সহানুভূতি, তাহাকে জানিবার বুঝিবার আত্মীয় করিয়া লইবার একটা প্রবৃত্তি—আমাদের যুগেরই ধর্ম; সমাজের নিম্নস্তরে যাহারা পড়িয়া রহিয়াছে তাহাদের জীবনেরও যে মূল্য আছে—মহিমা আছে—মানুষের অধিকারে তাহারাও যে বঞ্চিত হইবার নয় —সমাজ-জীবনের অন্তস্তলে নানা তুর্বার শক্তির আলোড়নের আঘাতে-প্রত্যাঘাতে তাহাদের জীবনেও যে নূতন দ্বন্দ্র-সংগ্রাম উপস্থিত হইয়াছে এবং সেই সংগ্রামের ভিতর দিয়া যে একটা নতনতর সমাজ-জীবনের আবির্ভাবের ইঙ্গিত জাগিয়া উঠিতেছে— এই সকল জিনিসের সহিত বর্তমান যুগে আমরা আমাদের হৃদয়ের একটা গভীর যোগ অনুভব করি; আর এই সকলের বাহনরূপে আত্মপ্রকাশ করিয়াছে যে রোম্যান্টিসিজ্ম্ তাহার সহিতও আমরা অমুভব করি আমাদের হৃদয়ের এক নিবিড় যোগ; তাই তাহা মারাত্মক ভাবে আধুনিক রিয়ালিজ্ম্-এর বিরোধী রূপে দেখা দেয় না, দেখা দেয় 'রিয়ালিজ্ম্'-এর অঙ্গীভূত রূপে। এ কথা শুধু তারাশঙ্করের কথা-সাহিত্যের ক্ষেত্রেই সত্য নয়, কম-বেশী এ যুগের অনেক কথা- সাহিত্যিকের রচনা সম্বন্ধেই সত্য। বিভৃতিভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায়ের 'আরণ্যক', 'পথের পাঁচালী'; মাণিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের 'পুতৃল নাচের ইতিকথা', 'পদ্মা নদীর মাঝি'; নারায়ণ গঙ্গোপাধ্যায়ের 'উপনিবেশ' প্রভৃতি সম্বন্ধে অল্প-বিস্তর ভাবে এই এক কথাই প্রযোজ্য মনে হয়। যুগোপযোগী হইলে রোম্যাটিসিজ্ম্ যে কৃত সহজ এবং সানন্দ-প্রাহ্য হইয়া রিয়ালিজ্ম্-এর রূপ ধারণ করিতে পারে সেই কথাটিই এ-সব স্থলে লক্ষণীয়।

শুধু কথা-সাহিত্যের ক্ষেত্রে নয়, এ য়ৄগের কবিতার ক্ষেত্রেও এই কথাটা আমার সত্য বলিয়া মনে হইয়ছে। আলোচনার স্থবিধার জ্ব্য কবি যতীন্দ্রনাথ সেনগুপ্ত মহাশয়ের উল্লেখ করিতেছি। করিতেছি এই জ্ব্য যে, যতীন্দ্রনাথের কবিতা পড়িলে মনে হয় তাঁহার কবিতার একটা স্পষ্ট স্থর আছে। সে স্থরটিকে আমি শুধু ছঃখবাদের স্থর বলিব না, বলিব যে সেখানে আছে একটি রোম্যান্টিকতা-বিরোধী স্থর। রোম্যান্টিক্ কল্পনাবিলাস এবং তাহাকে অবলম্বন করিয়া আমরা এতদিন ধরিয়া গাড়য়া তুলিয়াছি যে বহু-বিচিত্র মন-ভুলান ভাবের সৌধ, তিনি তাহার ভিত্তি-ভূমিতে অনেক স্থানে বলিষ্ঠ আঘাত করিয়া তাহাকে নাড়া দিবার চেষ্টা করিয়াছেন। এই রোম্যান্টিক্ ভাবালুতার বিরোধিতা এ-যুগে আমাদের ভালই লাগিয়াছে। কিন্তু তাঁহার কবিতা কি সতাই রোম্যান্টিক্ ভাবালুতার বিরোধী ? একটু দীর্ঘ হুইলেও তাঁহার রচিত 'বেদিনী' কবিতাটি নিয়ে তুলিয়া দিতেছি।

ফাগুন আকাশে নামে কাল-সাঁঝ ঝোড়ো মেঘে দিক্ ঘেরা, ওঠ রে বেদিনী মোট বেঁধে নিই তুলিতে হইবে ডেরা। দখিনার লোভে খোলা মাঠে তুই বসালি তাঁবুর খোঁটা, ভাঙা ফাটা ফুটো ভৈজস গুটো, সাপের ঝাঁপিটে ওঠা। ফাগুন হাওয়া এ নয় রে বেদিনী, দখিন হাওয়া এ নয়, ঈশান কোণের ফণীর ফণায় বিষের নিশাস বয়।

ওই আসে সেই ঝড়,— ওঠ রে বেদিনী, মোট তুলে নিয়ে বেদিয়ার হাত ধর।

কি হ'ল বেদিনী তোর ?
উড়ো মেঘে রাখি' নিশ্চল আঁথি কোন্ বেদনায় ভোর ?
এবার সহসা উঠাইতে বাসা কেমন করে কি মন ?
মাঠে মাঠে আর ঘাটে ঘাটে ঘুরে ক্লাস্ত কি এ জীবন ?
বেদিয়ার বালা সাধিয়া দিলি যে বেদিয়ার গলে মালা,
জানিতিস্ তুই এদের বংশে নাই যে ঘরের জ্বালা।
বেদের ধারা ত বুঝিস্ বেদিনী,—যে ঘর বাঁধে সে দিনে
রাত না পোহাতে চিহ্ন তাহার ঢেকে যায় শ্রাম তুণে।

তবে বা কিসের লাগি

এত কাল পরে হ'লি তুই আজ সেই ঘরে অনুরাগী ? বেলায় বেলায় পথের খেলায় বেদিনী রে কাটে দিন, আমাদের 'পরে পথের কুকুরও নহে কভু উদাসীন। সিক্ত মাটির শীতল-পাটিতে, মাথায় সাপের ঝাঁপি, কত না রজনী কাটাল বেদিনী, ভরা বৃকে বৃক চাপি। তুই আর আমি পথে পথে ভ্রমি সাথে শত তালি ঘর, ঝাঁপির ভিতরে কালভুজঙ্গী চির সাথী শির 'পর।

এ সবে কি রুচি নাই ? ঘরের মায়ার ঝড়ের আকাশে নয়ন মেলিলি তাই ? বেদের আদরে বেদিনী রে তোর চুলে বাঁধিয়াছে জট, তারি সোহাগের ভাঙনে ভেঙেছে শ্রামল তমুর তট। ফাগুন পবনে ঘুরি বনে বনে হাতে ছাগলের দড়ি, বেছে বেছে তার মুথে তুলে দিস্ ফুলে ভরা বল্লরী। গোপনে ছোপান হৃদয় হইতে ছি ড্রা রঙিন ফালি চির-হাঘোরের ঘরণী রে তুই ঘাঘরায় দিস্ তালি। তবু যে বেদিনী বেদেরি ভক্ত—বিশ্বয় সবে মানে, গুরুর কুপায় বেদেরা যে হায় মোহিনী মন্ত্র জানে।

শোন রে বেদিনী শোন্
সুরু হ'ল ওই অদ্র আধারে গুরু গুরু গর্জন!
ঘরের মায়া সে থাকে ত এখনও কেটে দে তাঁবুর রসি,
না হয় কাটাব এ কালরাত্রি থোলা মাঠে খাড়া বসি'।
আকাশ জুড়িয়া কোন সাপুড়িয়া বাজায়ে চলেছে তুরী,
ঝাঁপির ভিতরে জাগিয়া সাপিনী ভাঙিতেছে মোড়ামুড়ি।
ভেবেছে সে আজ এল নটরাজ, রত্যের আহ্বান,
ডালার রসির ফাসে ওই ভাখ ঘন ঘন পড়ে টান।
কেন উদাসীন আন্মনা হেন বেদিনী, বেদের মেয়ে ?
দ্রের বাঁশীর সুরে তুইও কি রে উঠিবি কাঁছনি গেয়ে ?

অকালে এল এ কালবৈশাখী কাছে আয় কাছে আয়, যাহা নাই তারি মায়ায় বেদিনী যা ছিল তাও যে যায়। ছুটে যায় খুঁটো, উড়ে ছেঁড়া তাবু, টুটে যায় দড়াদড়ি, ফুটো ভাঁড় আর কাণা-ভাঙা হাঁড়ি, দূরে দূরে গড়াগড়ি। অকালের এই কালবৈশাখী ভেঙে দিল তোর ঘর,
সাপের ঝাঁপিটে মাথায় চাপিয়ে বেদিনী রে হাত ধর।
ঝড়ে ঘর ওড়ে, মাঠ ত ওড়ে না—ভয় নাই ভয় নাই,
এ মাঠ ছাড়িয়া চল রে বেদিনী আর কোন মাঠে যাই।
হাওয়ার উজানে দিক্ ঠিক রেখে আঁধারে আঁধারে চল—
আকাশে খেলায় লয়া লয়া সাপ পারের সাপুড়ে দল।
কি ভাবিস্ মিছে, আয় পিছে পিছে যা হবার তাই হোক্—
বেদে-বেদিনীরা ভয় পায় যদি—হাসিবে গাঁয়ের লোক।

—সায়ম্—

এটা কি-জাতীয় কবিতা ? 'উত্তররাম-চরিতে' যেমন দেখিতে পাই, বাল্মীকির আশ্রমে একটা নতন জন্তুর আবির্ভাব দেখিয়া লব-কুশ জীববিত্যা-শাস্ত্রের লক্ষণ মিলাইয়া চিৎকার করিয়া উঠিয়াছিল—'অশ্বোহয়ম অশ্বোহয়ম', তেমনই আমাদের কাব্যবিতা-শাস্ত্রের লক্ষণ মিলাইয়া আমাদেরও বলিতে হয়, ইহা রোম্যান্টিক কবিতা। কিন্তু মজা এই, এত রোম্যান্টিক ধর্মোপেত হইয়াও ইহা আমাদের নিকট রোম্যান্টিকৃ বলিয়া ধিক্কৃত ত নয়ই, বরং অভ্যর্থিত। ইহার কারণ এখানকার সকল রোম্যান্টিক্ ধর্ম যুগধর্মের সহিত একটা আশ্চর্য সঙ্গতি স্থাপন করিয়াছে; ফলে খুব অবহিত হইয়া বিচার করিতে না বসিলে মোটের উপরে সমস্ত কবিভাটাকে রোম্যান্টিক বলিয়া সহসা গ্রহণ করিতেও ইচ্ছা হয় না। বেদে-বেদেনীর অজ্ঞাত এবং অবজ্ঞাত জীবনকেও আগাইয়া আসিয়া হৃদয়ে গ্রহণ করিবার একটা আকুল আগ্রহ দেখা দিয়াছে আমাদের ভিতরে; তাহার সঙ্গে যুক্ত হইয়াছে বেদে-বেদেনীর বাস্তব জীবনের সকল খুঁটিনাটি বর্ণনা, সব জুড়িয়া তাই জাগে যেন একটা

রিয়ালিজুম্-এর আমেজ। কল্পনার সূক্ষ্ম স্ক্র্ম তন্ত্রীতে মৃত্র আঘাত করিতে থাকে অজ্ঞাত জীবনের লীলা-চাঞ্চলা—তাহার জটিল রহস্তময় পরিবেশ—অসীম অনিশ্চয়তা—অব্যবস্থিততা—আদিমতা— রিক্ষতা ও রুক্ষতার মাঝখানে প্রেমবৈচিত্রের বিস্ময়কর মহিমা। কিন্ধ যুগানুগত্যের ফলে তাহা মনে কোন বেসুরা আঘাত তোলে না; বহুত্তর জীবনের পারিপার্থিকতার সহিত অন্তরঙ্গ যোগে তাহাও সানন্দ-প্রাহ্য-এইখানেই তাহাতে রিয়ালিজ্ম্-এর আমেজ। তাহা হইলে দেখা যাইতেছে, রোম্যাটিসিজ্ম-এর বিরুদ্ধে বর্তমান কালে আমাদের মনে যে বিরূপতা উহা নিছক রোম্যাটিসিজ্ম-এর বিরুদ্ধে নয়, যে রোম্যান্টিসিজ্ম্ যুগ-মনের সহিত স্থুর রক্ষা করিয়া চলিতে পারিতেছে না অভিযোগটা তাহারই বিরুদ্ধে। এই যুগ-মনের সহিত অমিলটাই তাহা হইলে দেখিতেছি সকল বিরোধ-অপ্রীতির মূলীভূত কারণ। রাজপুত্র-রাজক্ত্যাকে লইয়া সাত-সমুদ্র তের-নদীর পারে যে প্রেমের কল্পনা-বিলাস—সেই নিদ্রিত স্বপ্নপুরী—সেই পুষ্পপেলব সজ্জা, স্থুরভি-বিহ্বলতা—তাহার ভিতরে সোনার কাঠি রূপার কাঠির স্পর্শজনিত ঘুম ও জাগরণ—যত স্থন্দর ভাষা ও ছন্দে যত বিচিত্র করিয়াই তাহাকে লেখা যাকু সে আর আজকের দিনের মনে সায় পাইবে না—যেখানে সে তাহার সেই সানন্দ-গ্রাহ্যত্ব হারাইয়া ফেলিল সেইখানেই সে স্ব-ধিক্কৃত। কিন্তু সেই যে সাতসমুদ্র তেরনদী পারের স্বপ্নপুরীর প্রেম দে ত মান্তবের জীবনে মরিবার নহে—দে ক্রম-রূপান্তর লাভ করিতেছে এবং আমার সন্দেহ, আজ সে ঐ বেদে-বেদেনীর ভিতরেই অনেকথানি আত্মগোপন করিয়া আছে। আমাদের যে মনোবৃত্তি একদিন আমাদের ঘরের প্রেমকে সাতসমুক্ত তেরনদীর পারের স্বপ্নপুরীতে নির্বাসিত করিয়া একটা গোপন

তৃপ্তি লাভ করিতেছিল, সেই মনোরত্তির যুগানুগ স্কুল্ন রূপান্তরই কি আজ আমাদের প্রেমকে কালবৈশাখীর অখ্যাত অজ্ঞাত ঘাটে-মাঠে সরাইয়া দিয়া, বনে-বাদাড়ে—বিরল-বসতি পাহাড়ি মহুয়া-বনে—অথবা মর্ত্যালোক হইতে প্রায়-বিচ্ছিন্ন পদ্মার চরের আগাছার আড়ালে জলে ভেজা খড়ের ঘরে ব্যাপ্ত করিয়া দিয়া বিচিত্র রহস্তের সন্ধান করিতেছে? 'তেপান্তরের মাঠ' আজ ছায়াচ্ছন্ন আফ্রিকার জঙ্গলে আত্মগোপন করিয়া নাই ত ?

কিছুদিন পূর্বে একজন উগ্র আধুনিকতা-পন্থী এবং বাস্তববাদী কবি-লেখকের সঙ্গে কথা হইতেছিল। তিনি বলিতেছিলেন, সব সময় তাঁহার কবিতার ফুর্তি হয় না, তাহার জন্ম একটা অনুকুল আবহাওয়ার প্রয়োজন। মনে করা যাক্, কলিকাতা শহরের একটি স্যাৎসৈতে অন্ধ গলি—তাহার ভিতরে একটি ছ্যাত্লা-পড়া ফাটা দেয়ালের পোড়ো বাড়ির ভিতরে একটি প্রেস—পায়ে ঠেলা একটা বহু পুরাতন যত্ত্রে ঘড়ড় ঘড়ড় শব্দে দেওয়াল কাঁপাইয়া রাজচক্ষুর অন্তরালে ছাপা হইতেছে নিষিদ্ধ পুস্তিকা—প্রতি মৃহুর্তে রাজপুরুষের শুধু আগমন নয়, দস্তুরমত আবির্ভাবের আশঙ্কা—ঠিক যেন একটা 'পততি পতত্রে বিচলিত পত্রে শঙ্কিত ভবত্বপথানম্'-এর ভাব! ইহার ভিতরে কেরোসিনের ডিবি জালাইয়া একটা হাত-ভাঙা বা থোঁড়া চেয়ারে বদিয়া চারিদিকের বদ্ধ হাওয়া ও সোঁদা গন্ধের ভিতরে কলম ধরিতে পারিলেই তাঁহার কবি-মন জাগ্রত হইয়া যথার্থ সক্রিয় হইয়া ওঠে। তাঁহার সাধনার কৃচ্ছুতার প্রতি সকল শ্রদ্ধা-সহানুভূতি সত্ত্বেও আমার মনে একটা কথা উকি-কুঁকি মারিতেছিল, সম্প্রদায় বিচারে ইনিও একজন 'প্রচ্ছন্ন বৌদ্ধ' ন'ন্ কি ?

রিয়ালিজুম্-এর প্রসঙ্গে এতক্ষণ রোম্যান্টিকতা সম্বন্ধে আলোচনা

করিতেছিলাম; এইবারে আদর্শবাদের কথা আলোচনা করা যাক্। কিছুদিন পূর্ব পর্যন্ত আমাদের রিয়ালিজ্ম-এর ধারণার সহিত যুক্ত হইয়া ছিল একটা পরম আসক্তির ভিতরে পরম নিরাসক্তির প্রশা;— বাহিরের জগং বা জীবনের প্রতি একটা গভীর আকর্ষণ, অথচ তাহাকে গ্রহণ এবং প্রকাশ কবিবার চেষ্টার ভিত্তে নিজেকে যথাসমূব লুপ্ত করিয়া রাখা। এই জাতীয় রিয়ালিজম-এর বিরুদ্ধে এত দিন আমাদের যেটা তর্ক ছিল, সেটা সামাজিক জীব মানুষের চিত্তধর্মের পক্ষে ইহার সম্ভাব্যতা সম্পর্কে। এখন প্রশ্ন শুধু সম্ভাব্যতার নহে; সম্ভব হইলেও এখন প্রশ্ন যুগধর্মের পরিপ্রেক্ষিতে ইহার ওচিত্য সম্বন্ধে। অথবা বলা যাইতে পারে, নিরাসক্তির প্রশ্নটাকে আজকাল আমরা অস্বীকার করি না, অস্বীকার করি তাহার প্রাচীন ব্যাখ্যাটাকে। নিরাসক্তির অর্থ 'শুধু অকারণ পুলকে' দেখার আনন্দে দেখা এবং প্রকাশের আনন্দে প্রকাশ নয়: নিরাসক্তির অর্থ বহত্তর সমাজ-জীবন হইতে বিচ্ছিন্ন হইয়া পড়া আত্মকেন্দ্রিক সঙ্কীর্ণ আসাক্তকে সমাজ-জীবনের অন্তনিহিত বিস্তীর্ণ আসক্তির সহিত অঙ্গাঙ্গিভাবে যুক্ত করিয়া দেওয়া। সাহিত্য বা শিল্পের ক্ষেত্রে নৈর্ব্যক্তিকতার আধুনিক যুগে ইহাই গৃঢ় তাৎপর্য। ব্যক্তিচেতনা সেখানে লুপ্ত হয় নাই, সমাজ-চেতনার সহিত যুক্ত হইয়া সে নিঃদীম বিস্তারের ভিতরে প্রায় নিরুপাধিক হইয়া উঠিয়াছে।

্রিভীর সমাজবোধের উপরেই যেথানে রিয়ালিজ্ম্-এর প্রতিষ্ঠা, সেথানে আদর্শনিষ্ঠার সহিত রিয়ালিজ্ম্-এর কোন বিরোধের প্রশ্ন উঠিতে পারে না; বরঞ্চ গভীর আদর্শনিষ্ঠাই সেথানে রিয়ালিজ্ম্-এর প্রাণ। আদর্শবাদের সঙ্গে যেথানে রিয়ালিজ্ম্-এর বিরোধিতা, বুঝিতে হইবে, আদর্শ সেখানে সত্য-জীবনেরই পরিপন্থী। সমাজ-জীবন হইতে আমরা যেখানে 'যোগজন্ত', আসলে আমরা সেখানে আদর্শজন্ত ; সেই ল্রপ্ত আদর্শকেই সাহিত্য ও সাধারণ শিল্পের মারফতে আমরা যদি সমাজ-জীবনের উপরে জোর করিয়া চাপাইয়া দিতে চাই, সেখানেই আসে বিরোধিতা ; সেই বিরোধিতাকে আমরা ভুল করিয়া বলি সাহিত্য বা সাধারণ শিল্পের ক্ষেত্রে রিয়ালিজ্ম্-এর সহিত আইডিয়ালিজ্ম্-এর বিরোধিতা। আসল জিনিসটা তাহা হইলে মোটামুটি গিয়া দাঁড়ায় এই, কোন একটি বিশেষ যুগের বিশেষ সমাজের সত্য আদর্শ লইয়া এবং সর্বতোভাবে সেই আদর্শ প্রচার করিতে, সেই আদর্শ সমগ্র জাতিকে উদ্বৃদ্ধ করিতে যে সাহিত্য বা শিল্পস্থিত তাহাই রিয়ালিপ্টিক ; আর যে সাহিত্য বা শিল্প যুগবিরোধী, অর্থাৎ তৎকালীন সমাজের সত্য-জীবনের পরিপত্নী তাহাই তথাকথিত আইডিয়ালিজ্ম্ বলিয়া ধিক্কৃত।

কথাটা একটা দৃষ্টান্তের সাহায্যে আলোচনা করা যাক্। কথাশিল্পী হিসাবে বিষ্ণমচন্দ্র এবং শরংচন্দ্র একান্ত ভাবেই পরস্পর-বিরুদ্ধ-ধর্মাবলম্বী, এমন একটা কথার 'বহুল প্রচার' বাঙলা দেশের আনাচে-কানাচে ছড়ান রহিয়াছে। কথাটাকে প্রচলিত ভাষায় রূপ দিতে গেলে বলিতে হয়, বিষ্ণমচন্দ্র খানিকটা ছিলেন রোম্যান্টিক্, আর অনেক অংশেই ছিলেন অসহ্য ভাবে আইডিয়ালিস্ট্; অপর পক্ষে শরংচন্দ্রে এই উভয়াবধ রাহুর কোনটারই কোন স্পর্শ ঘটে নাই, তিনি তাই শুল্র সমুজ্জল অকলম্ব রিয়ালিস্ট্। আসলে কিন্তু কথাগুলি সর্বৈব মিথ্যা। শরংচন্দ্র রোম্যান্টিক্ ছিলেন না এ কথাও সত্য নয়, আইডিয়ালিস্ট্ ছিলেন না এ কথাও সত্য নয়, আইডিয়ালিস্ট্ ছিলেন না এ কথাও সত্য নয়। তবে এই জনশ্রুতি-শুলির পিছনকার সত্য কি ? সত্য এই, বিষ্ণমী চঙ্কের রোম্যান্টাও আজকাল আর তেমন ভাল লাগে না, তাঁহার আইডিয়াগুলিও

এখন আর তেমন ভাল লাগে না; অপর পক্ষে শরংচন্দ্রের রোম্যান্স্টাও একটু বেশী ধাতসহ, আইডিয়াগুলির সঙ্গেও মনের সায় মেলে অনেক বেশী; ইহারই গলিতার্থে গিয়া সংক্ষেপে দাঁড়াইল, একজন অসন্থ আইডিয়ালিস্ট্, অপর জন অসম্ভব রকমে রিয়ালিস্ট্। জীবনের রোম্যান্স্কে শরংচন্দ্র জীবনের আরও অনেক কাছে আনিয়া দিলেন, —শরং-সাহিত্যে তাই জীবনের রোম্যান্স্ আর বাস্তবতা পরস্পরে সর্বদাই পরস্পরের অনুপূরক হইয়া উঠিয়াছে। আর শরংচন্দ্র আমার মতে বঙ্কিমচন্দ্র অপেক্ষা অনেক বেশী আইডিয়ালিস্ট্। 'চরিত্রহীনে'র সাবিত্রী এবং 'শ্রীকান্তে'র রাজলক্ষীকে লইয়া আনর্শনিষ্ঠার যে বাড়াবাড়ি হইয়াছে সূর্যমুখী, শুমর প্রভৃতিকে অবলম্বন করিয়া আদর্শনিষ্ঠার বাড়াবাড়ি তাহা অপেক্ষা অনেক কম বলিয়া মনে করি।

আমার বিশ্বাস, বঙ্কিমচন্দ্রের যুগে তিনিই ছিলেন রিয়ালিস্ট্। তাহার রোম্যান্স্ ধর্মের ভিতরে ছিল যুগানুকূলতা; আর তংকালীন সমাজ-জীবনের বিভিন্ন স্তরে কাজ করিতেছিল যে শক্তিসমূহ তিনি তাহার সন্ধান পাইয়াছিলেন; সেই বৃহত্তর। সমাজ-জীবনের অন্তঃপ্রবাহের সহিত যুক্ত হইয়া জাতীয়-জীবনের আদর্শ-আশা-আকাক্রাকে উদ্বৃদ্ধ করিয়া তুলিবার অকৃত্রিম সাধনা করিয়াছেন তিনি তাহার সমস্ত সাহিত্য-স্প্তির ভিতর দিয়া। তিনি জাতীয় জীবনের একটি বিশেষ আদর্শের সন্ধান পাইয়াছিলেন; সেই আদর্শের প্রতি তাঁহার অটল নিষ্ঠা ছিল; কল্যাণময় সেই আদর্শে তিনি যে জাতীয় জীবনকে উদ্বৃদ্ধ করিতে চেষ্টা করিলেন, ইহাই ত যথার্থ রিয়ালিস্ট্ শিল্পীর কাজ। তাঁহার সাহিত্য যথাসম্ভব সব দিক হইতে যুগ-জীবনের সত্যকে বহন করিয়া আনিতেছিল; এই যুগ-জীবনের সত্যকে বহন করিয়া আনিতেছিল; এই যুগ-জীবনের সত্যকে বহন করিয়া আনারই অর্থ হইল রিয়ালিজ্ম্।

কিন্তু বন্ধিমচন্দ্রের যুগের যে জীবন পঞ্চাশ বংসর পরেও সে ঠিক তেমন ভাবেই অচল হইয়া থাকে নাই, থাকা উচিতও হইত না।
নূতন সমাজ-জীবনের প্রবাহ নূতন নূতন সত্যকে—নূতন নূতন
সমাজাদর্শকে বহন করিয়া আনিয়াছে; সেই নূতন সত্যের বাণী
বহন করিয়াই শরৎ-সাহিত্য একদিন রিয়াল্ হইয়া উঠিয়াছিল।
জীবন-যাত্রার পদ্ধতির পরিবর্তনের সঙ্গেই আদর্শও বদলায়; সেই
আদর্শের যে যুগোচিত পরিবর্তন তাহারই আমরা নাম দিয়াছি
রিয়ালিস্ট্ শরৎচন্দ্রের বিদ্যোহের স্বর।

আমরা কথায় কথায় বলিয়া থাকি, শরংচন্দ্র ছিলেন সমাজ-বিদ্রোহী: ইহাকে মিথা। ভাষণ না বলিলেও বলিব অসতর্ক ভাষণ। সমাজ-বিজোহী শিল্পী কথনও রিয়ালিস্ট্ হইতে পারেন না। বিজোহ আসলে সমাজের সেই অংশটার বিরুদ্ধে যে অংশ জীবনের পক্ষে মিথা। হইয়া গিয়াছে অথচ জীবনকে তাহার কবলমুক্ত করিতে চাহিতেছে না। শরৎচক্র সমাজকে যথার্থ কোন দিন ভাঙিতে চাহেন নাই; যে নতন সভ্যকে সমাজ-জীবন বহন করিয়া আনিয়াছে—যাহার সন্ধান তাঁহার সূক্ষ্ম তীব্র সংবেদনশীল হৃদয়ের কাছেই ধরা পডিয়াছে, তখন পর্যন্ত জনসাধারণের নিকটে গ্রাহ্ম হইবার মতন রূপ পরিগ্রহ করে নাই—সেই সভ্যের উপরে সমাজ-জীবনকে নৃতন করিয়া প্রভিষ্ঠিত করিতে চাহিয়াছেন। একটা বৃহৎ জাতির জীবনে প্রবাহের ঘূর্ণ্যাবর্তে কি সভ্যের সঞ্চারণ হইয়াছে এবং অদূর ভবিষ্তাতে কোন্ সভাের সম্ভাবনা রহিয়াছে তাহা প্রথমে আসিয়া সংবেদনের স্পন্দন তোলে যথার্থ শিল্পিচিত্তে, গণচেতনা হয়ত তখনও উদ্বুদ্ধ হয় না, জনগণ অস্পষ্ট অন্তর্বেদনাকে নিজেরাই ততক্ষণে বুঝিয়া উঠিতে পারে না। এই অবস্থায় যখন ঘটে একজন যথার্থ শিল্পীর আবিভাব, তখন

সেই আবির্ভাব স্থভাবত:ই বহন করে একটা বিজ্ঞোহের স্কুর। সেই বিজোহের স্কুরের ভিতরেই আছে রিয়ালিজুম্-এর পদধ্বনি

হালে কিন্তু আবার শরংচন্দ্রও ঠিক হালে পানি পাইতেছেন না।
সমাজ-জীবনের আরও পরিবর্তনের সঙ্গে,সঙ্গে তাঁহার রিয়ালিজ্ম্-ও
একটু একটু করিয়া উবিয়া যাইতেছে, সঙ্গে সঙ্গে মুখ্য হইয়া দেখা
দিতেছে তাঁহার রোমান্স্ধর্ম এবং আদর্শবাদিতা। অর্থাৎ শরংচন্দ্রের
লেখক-ধর্মের সহিত আমাদের মনোধর্মের যে সায়টা তাহাতেও ক্রমে
ভাঁটা পড়িতেছে।

রিয়ালিজ্ম-এর যে ধর্মের কথা পূর্বে আলোচনা করিলাম, তাহাই একটি স্পষ্টরূপ ধারণ করিয়াছে আমাদের প্রগতিবাদী শিল্পী ও সাহিত্যিকগণের মধ্যে। প্রগতিবাদী কথাটা অবশ্য আমাদের সাহিত্যে অতি শিথিল-প্রযুক্ত, স্মৃতরাং শুধু 'দ্বার্থক' নয় 'বহুর্থক'। আমাদের দেশে কথাটার একটা মোটামুটি পারিভাষিক অর্থ আছে; সেই পারিভাষিক অর্থে প্রগতি-সাহিত্য বা প্রগতি-শিল্প অর্থ গণ-সাহিত্য বা গণ-শিল্প। জানি, রেহাই পাইবার উপায় নাই, খরতর প্রশ্নবাণ উদ্ভত হইয়া আছে। বাঙলা দেশে গণ-সাহিত্য কথাটার অর্থ কি 

ইহা কি গণের জন্ম রচিত সাহিত্য, না গণকর্তৃক রচিত সাহিত্য, না গণ-অবলম্বনে রচিত সাহিত্য ? এ ক্ষেত্রে তর্কের অবকাশ প্রচুর; কিন্তু সেই পথ অবলম্বন না করিয়া সহজ সিদ্ধান্তের পথ গ্রহণ করিতেছি। সহজ সিদ্ধান্ত মতে গণ-সাহিত্যের সংজ্ঞা আমি যাহা বুঝিয়াছি তাহা এই, এখানে সাহিত্যিক এবং সাধারণ শিল্পীর মনে জনগণের পরম কল্যাণের একটি জীবনাদর্শ দ্ট-প্রতিষ্ঠা লাভ করিয়াছে; এই জীবনাদর্শে অটল বিশ্বাস লইয়া সাহিত্য এবং সাধারণ শিল্পের মারফতে জনগণকে এই জীবনাদর্শে উদ্বৃদ্ধ করিবার ব্রত যাঁহারা গ্রহণ করিয়াছেন তাঁহারাই গণ-সাহিত্যিক বা গণ-শিল্পী। এই আদর্শটিকে হয়ত একটু উগ্ররূপে দেখিতে পাইতেছি আমরা রাজনীতির ক্ষেত্রে, সেই জন্ম আমাদের সাধারণ বিশ্বাস, জিনিসটা আর কিছুই নয়, সাহিত্যের শাশ্বত ধর্মের উপরে একটা সাম্প্রতিক রাজনৈতিক উগ্রচেতনার প্রতিক্রিয়া। খাঁটি গণ-সাহিত্যিক বা গণ-শিল্পীর পক্ষে কিন্তু এই আদর্শ শুধু একটি রাজনৈতিক আদর্শ নয়—সমগ্র-জীবনাদর্শ। সাহিত্য বা শিল্পের কথা ছাড়িয়া দিলেও, নিছক রাজনৈতিক আদর্শ বলিয়া আজিকার দিনে কোন জিনিস হইতে পারে না; রাজনীতি সমগ্র জীবন-নীতিরই একটি বিশেষ দিক মাত্র।

কিন্তু আদর্শ যাহাই হোক্, এ ক্ষেত্রে আমাদের সাহিত্যে বা শিল্লে খাঁটি উপাদানের অপ্রাচুর্যকে অস্বীকার করিবার উপায় নাই। তাহার কারণ এই, প্রগতিবাদী লেখক ও শিল্লি-গোষ্ঠার ভিতরে যে পরম কল্যাণের আদর্শটি প্রচারিত আছে, একটা বিশ্বব্যাপী রাজনৈতিক বানের মুখেই যেন আমরা তাহার অনেকখানি কুড়াইয়া পাইয়াছি; সেই বানের জল ঘাটের পুকুরে এবং চারিদিকের খানা-ডোবায় এ পর্যন্ত ধরিয়া রাখিতে পারি নাই। প্রগতিবাদিগণের এই কল্যাণের পরামাদর্শটি হইল মুখ্যতঃ মার্ক্স্-প্রদর্শিত আদর্শ; পরে অবশ্য লেনিন্ এবং স্ট্যালিন্ কর্তৃক ব্যাখ্যাত এবং আচরিত হইয়া তাহা ঈয়ৎ পরিবর্তিত হইয়াছে। এই যে মার্ক্স্-পন্থা ইহাকে শুধু মাত্র একটি রাজনৈতিক পন্থা মনে করিলে ভুল হইবে; ইহা একটি বিশিষ্ট জীবন-পন্থা। কিন্তু আমাদের অনেকের ক্ষত্রে যাহা ঘটিয়াছে তাহা এই, রাজনীতির ক্ষেত্রে ইহাকে হয়ত গ্রহণ করিতে পারিয়াছি, জীবনের বিস্তৃত ক্ষেত্রে ইহাকে গভীর করিয়া গ্রহণ

করিতে পারি নাই। রাজনীতির ক্ষেত্রেও ঠিক গ্রহণ করিতে পারিয়াছি বলা যায় না, অধিকতর গ্রহণযোগ্য বলিয়া মনের একটা ঝোঁক আসিয়াছে। এই যে রাজনৈতিক-বোধ এবং জীবন-বোধের বিরোধ তাহার ফল সাহিত্য এবং শিল্লের ক্ষেত্রেও বেশ সহজবোধ্য। অধিকাংশ ক্ষেত্রেই তাই সাহিত্য এবং শিল্লের আদর্শ সম্বন্ধে সভা-সমিতিতে আমরা গাল ভরিয়া যাহা বলি, স্প্তির ক্ষেত্রে প্রাণ ভরিয়া তাহা করি না। 'অর্থাৎ করিয়া' বলিলে বলিতে হয়—আমরা নিজেরা হয়ত মার্ক্ স্-ধর্মে দীক্ষিত হইয়াছি, 'অন্তর্থামী'কে এখনও দীক্ষিত করিতে পারি নাই।

ফলে, এখন পর্যন্ত মার্ক্ স্বাদে প্রতিষ্ঠিত রিয়ালিষ্টিক সাহিত্য বা শিল্প আমাদের দেশে খুব বেশী গড়িয়া ওঠে নাই। কিন্তু অল্প গড়িয়া উঠুকু আর বেশী গড়িয়া উঠুক্, মার্ক্স্বাদে প্রতিষ্ঠিত রিয়ালিজ্ম্ কি, সে সম্বন্ধে আলোচনা করা যাইতে পারে। এই মতে সাহিত্য বা সাধারণ শিল্প সৃষ্ট হইবে জীবন লইয়া; কোন ব্যক্তি-জীবন নহে,—সমাজ-জীবন লইয়া: কারণ ব্যক্তি-জীবনের সমাজ-নিরপেক্ষ কোন স্ব-তন্ত্র বা স্ব-ধর্ম নাই : উভয়ে জডিত একান্ত অঙ্গাঙ্গিরূপে। এই সমাজ-জীবন লইয়া সাহিত্য রচনা করিতে হইলে প্রথমে বুঝিতে হইবে, চারি পাশের এই সমাজ-জীবন কি ভাবে রচিত হইতেছে। শিল্পীর পক্ষে এই 'বোঝা' জিনিসটির অর্থ হইল সহজাত অসীম শ্রদ্ধা ও দরদের ভিতর দিয়া প্রবহমান সমাজ-জীবনের অন্তর্নিহিত সত্যকে নিজের সুক্ষা গভীর সংবেদনশীল চিত্তে অনুভব করা। এই সমাজ-জীবনকে নিরম্ভর গড়িয়া-পিটিয়া একটি বিশেষ রূপ এবং ধর্ম দান করিতেছে কতগুলি অন্তর্নিহিত শক্তির ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া। এই শক্তি সৃষ্ট হয় কতগুলি পারিপার্ষিক হেতু-প্রতায়ের সমাবেশে, মার্ক্স-এর মতে

ইহার ভিতরে মুখ্য হইল বিভিন্ন যুগে বিভিন্ন উৎপাদন-পদ্ধতি। সাহিত্যিক এবং সাধারণ শিল্পীর কাজ শুধুমাত্র কল্পনা-বিলাস নহে; তাঁহাকে দর্দ ও শ্রদ্ধার সহিত লক্ষ্য করিতে এবং বৃঝিতে হইবে. একটি সমাজ-জীবনের আবর্তের ভিতরে প্রাচীন ধারার কি কি শক্তি কাজ করিতেছে, সেই প্রাচীন ধারার উপরে বিভিন্ন পবিবর্তমান পারিপার্শ্বিকতার সমাবেশে নির্ম্বর কি নব নব শক্তিব উৎসারণ হইতেছে, এবং ইতিহাস-উৎসারিত এই সকল শক্তির তুর্বার প্রবাহ সমাজ জীবনকে কোন পরিণতির দিকে টানিয়া লইতেছে: আর এই সঙ্গেই মনে রাখিতে হইবে. বিশ্বজীবনের এতদিনকার ইতিহাসের আবর্তন এবং ভজ্জনিত সমাজ-বিবর্তন কোন মঙ্গলময় আদর্শের দিকে ইঙ্গিত করিতেছে। নব নব সৃষ্ট সমাজশক্তিগুলির ক্রিয়াভিমুখিতাকে এই সর্বজনীন মঙ্গলের যে আদর্শ তাহারই দিকে ফিরাইয়া ফিরাইয়া একাভিমুখী করিয়া তুলিতে হইবে। এই কাজ সমাজের কোন বিশেষ স্তরের বা বিশেষ বিভাগীয় লোকের নয়: এই কাজ মাঠের চাষীর, কলের মজুরের, পদস্থ রাষ্ট্রসেবকের—যুদ্ধক্তের সঙ্গীনধারী প্রতিটি সৈত্যের এবং তাহারই সঙ্গে ঠিক সমভাবে লেখনীধারী প্রতিটি লেখকের—তুলিকাধারী প্রতিটি শিল্পীর। স্থুতরাং সাহিত্য এবং শিল্পের ক্ষেত্রে রিয়ালিজম-এর তাৎপর্য হইল. সাধারণ লোকচক্ষুর অন্তরালে ক্রিয়মাণ সমাজ-জীবনের অন্তর্নিহিত শক্তিগুলির যথার্থ পরিচয় চিত্ত-সংবেদনের ভিতর দিয়া গ্রহণ করা এবং সমস্ত প্রতিভার প্রয়োগে তাহাদিগকে সর্বজনীন প্রমাদর্শের অভিমুখী করিয়া ভোলা। ইহাই চরম যুগানুবর্তিতা—ইহাই রিয়ালিজম-এর পরম আদর্শ।

এইখানেই একটি নৃতন সংশয় উপস্থিত হইবার সম্ভাবনা। দেখা

যাইতেছে, একটা চরম 'অনুবর্তিতা'ই তাহা হইলে রিয়ালিজ্ম্-এর
মূল কথা; আর প্রগতিবাদীদের মতে এই রিয়ালিজ্ম্-ই হইল সকল
শিল্প এবং সাহিত্যের প্রাণ। তাহা হইলে শেষ পর্যন্ত সমাজ-জীবনপ্রবাহের একটা চরম অনুবর্তিতাই গিয়া দাঁড়ায় শিল্প ও সাহিত্যের
প্রাণবস্তুরূপে। কিন্তু এত দিন আমরা জানিতাম, মৃক্তি—স্বাধীনতাই
শিল্পের প্রাণ। আমরা জানিতাম, শিল্প ও সাহিত্য শিল্পী ও লেখকের
স্বচ্ছন্দ আনন্দ-লীলারই অবাধ রূপায়ণ; শিল্পের কার্থানায় শিল্পী
অসক্ত ও একক।

মার্ক্ নৃ-পন্থিগণের মতে শিল্পের ক্ষেত্রে এই অসঙ্গত্ব এবং একাকিত্বের ধারণাটাই একান্ত স্ববিরোধী। এই স্ববিরোধের অর্থ এই নয় যে, এই স্ববিরোধের ফলে ইতিহাসের ক্ষেত্রেই ইহা কোনদিন সম্ভব হইয়া উঠে নাই; ইতিহাসের ক্ষেত্রে এতদিন এই অসঙ্গত্ব এবং একাকিত্বের সম্ভাবনা এবং সংঘটনাই বেশী দেখা গিয়াছে; কিন্তু যুগে যুগে তাহাকে আমরা যতই রঙীন জমকালো করিয়া তুলিতে চেষ্টা করি, সেখানে যে শিল্পের আদর্শচাতি ঘটিয়াছে তাহা স্বীকার করিতেই হইবে। এই জাতীয় সাহিত্য এবং শিল্প যতথানি সার্থকতা লাভ করিয়াছে তাহাকে নিপুণ ঐতিহাসিক দৃষ্টিতে বিচার করিলে দেখা যাইবে, সেই সার্থকতার মূলে রহিয়াছে সাহিত্যিক বা শিল্পীর নিজের অজ্ঞাতেই সহজ শিল্পধর্মের প্রবর্তনাতেই যুগ-জীবনের প্রতি অনেকথানি অন্থবর্তিতা; সেই কারণেই সে হইয়াছে সেই যুগের পক্ষে সহজ ও সানন্দ-গ্রাহ্য।

প্রগতিবাদিগণ শিল্পের ক্ষেত্রে এই মুক্তি বা স্বাধীনতার পরিপন্থী নহেন; তাঁহাদের পরিপন্থিতা এই মুক্তি বা স্বাধীনতার প্রচলিত ধারণার বিরুদ্ধে। তাঁহাদের মতে আমাদের শিল্পবাধ বা শিল্পাক্তিই

একটা গৃঢ় সামাজিক বোধ-প্রস্ত। শিল্পের মূল কথা প্রকাশ। সমাজবোধ ব্যতীত কখনও প্রকাশের তাগিদ আসে না। আদিযুগ হইতে বিভিন্ন শিল্পের ইতিহাস বিশ্লেষণ করিলেই এই সভাটি ধরা পড়িবে। শিল্পায়ন প্রক্রিয়াটিই মূলে সমাজধর্ম-জাত। যেখানে আমরা একাকী সেইখানেই আমরা অসামাজিক; বহুর যোগে শিল্পজগতেই আমরা হইয়া উঠি যথার্থ সামাজিক। আজ আজ-প্রকাশের সকল তাৎপর্যকে যেখানে আত্ম-রতির ভিতরেই আমন্ত নিবদ্ধ রাখিতে চাহিতেছি সেখানে সে পরিচয় দিতেছে আমাদের বিকাশের নয়, বিকারের: কারণ এই আত্ম-রতির বাসনা এবং তৎ-প্রণোদিত অসঙ্গত্ব এবং একাকিত্বের মহিমা-কীর্তন আমাদিগকে আমাদের মূল অর্থ—আমাদের সমাজ-সত্তা হইতে বিচ্যুত করিয়া ফেলিতেছে। তাহা হইলে শিল্পের ক্ষেত্রে আসল মুক্তি কি ? সমাজ-প্রবাহের অনুবর্তিতাই বন্ধন নয়, অন্ধ অনুবর্তিতাই হইল বন্ধন। যাঁহারা সমাজ-জীবনকে ঠিক জানেন না-ভাহার গতি-প্রকৃতির সহিত যাঁহাদের কোনও পরিচয়ও নাই, অন্তরের যোগও নাই,—অথচ তুর্বার সমাজ-স্রোত অন্ধ নিয়তির মতন তাঁহাদিগকে সকল সচেতন ইচ্ছার বিরুদ্ধে বেগে টানিয়া লইতেছে—অসহায় ক্রীডনকের মতন পরিবর্তনের প্রতিটি বাত্যাবিক্ষোভের দ্বারা দোলাইয়া মারিতেছে— শিল্পের ক্ষেত্রে তাঁহারাই যথার্থ বদ্ধ-পরাধীন। মুক্তি সমাজ-জীবনের প্রতি সচেত্র অনুবর্তিতায়। সমাজ-জীবনের অন্তর্নিহিত শক্তি-লীলার প্রতিটি স্পন্দনকে যে নিজের অস্তরে ধারণ করিতে পারিয়াছে এবং সেই সঙ্গে অমুভব করিতে পারিয়াছে নিজের জীবন-ধারার সহিত সেই বৃহত্তর সমাজ-জীবনের অথগু যোগ—সে ব্ৰিতে পারিয়াছে এই ঘোলাটে জটিল প্রবাহের ভিতর কোথায় তাহার স্থান—কি তাহার শক্তি—সেই শক্তি লইয়া কি তাহার করণীয়। সমস্ত জিনিস জানিয়া-ব্বিয়া স্বেচ্ছায় সানন্দে শিল্প-সৃষ্টির ভিতর দিয়াই বিশ্বপ্রবাহের সঙ্গে যে যোগ তাহাই হইল শিল্পীর সচ্ছন্দ-বিহার—ইহাই স্বাধীনতা—ইহাই মুক্তি। শিল্পীর সমগ্র জীবনে ইহাই স্বাপেক্ষা বড় সত্য—ইহাই রিয়াল্—ইহারই অনুব্র্তুনায় রচিত যে শিল্প তাহাই বহন করে রিয়ালিজ্ম।

রিয়ালিজ্ম্ কথাটিকে নানা দিক হইতে ব্রিবার চেষ্টা করিলাম। কিছু কিছু মতবাদকে অনেকে হয়ত নিছক 'সাম্প্রদায়িক' বলিয়া বর্জনের সহপদেশ দিবেন। কিন্তু শিল্পের ক্ষেত্রের সকল সাম্প্রদায়িকতা বর্জন করিয়াও সকল আলোচনার ভিতরে একটা জিনিস প্রধান হইয়া উঠিতেছে, তাহা এই যে, রিয়ালিজ্ম্-এর গোড়ার কথা যুগ-সত্য। ইংরেজি রিয়াল্ কথাটার বাঙলা 'বাস্তব' অর্থ অতিমাত্রায় স্থূল, 'রিয়াল্' কথাটার আসল অর্থ 'সত্য'। যাহা সমগ্র যুগ-জীবনের সহিত গভীর সঙ্গতি রক্ষা করিয়া বহত্তর যুগ-মানসে 'সত্য' রূপে বিকশিত হইয়া উঠিয়াছে তাহাই রিয়াল্,—সে নিখুঁত বর্ণনাই হোক্—রঙীন কল্পনাই হোক্—বা গভীর আদর্শনিষ্ঠাই হোক্। পাশ্চাত্ত্য জগতে আজকাল এই অর্থে আর একটি কথার ব্যবহার দেখিতেছি, তাহা 'সিগ্নিফিক্যান্ট' (significant)। সব দিক হইতে যে শিল্প-রচনা যুগ-জীবনের পক্ষে সার্থক তাহাই রিয়ালিপ্টিক্। রিয়ালিজ্ম্-এর তাই আমি অর্থ করিতে চাই—যুগ-সত্যবাদ।

কিন্তু এই 'যুগ-সত্যবাদ' কথাটা আসলে যাহাই হোক্ শুনিতে কেমন ছোট লাগে; স্বতরাং কথাটায় হয়ত অনেকেরই মন উঠিবে না; সংশোধন প্রস্তাব আসিবে, 'রিয়ালিজ্ম্' 'যুগ-সত্যবাদ' নয়— গুটা 'জীবন-সত্যবাদ'। কথাটাকে আমি ঠিক ধরিতে পারিনা। জীবন-সত্যবাদ কথাটাকে আমরা যদি ইহার অধুনা-প্রচলিত অর্থে— অর্থাৎ শিল্পীর দৃষ্টি জীবনের সকল আশপাশ হইতে সংহত হইয়া জীবনের অতিবাস্তব রূঢ় সমস্তাগুলির দিকেই কেন্দ্রীভূত হইতেছে— এই সঙ্কীর্ণ অর্থে গ্রহণ করিতে চাই তবে তাহার প্রতিষ্ঠা যে কি করিয়া যুগ-সভ্যেরই উপরে, পূর্বে আমি সে সম্বন্ধে আলোচনা করিয়া আসিয়াছি। আর যদি কোনও বিশেষ অর্থে গ্রহণ না করিয়া কথাটিকে তাহার সাধারণ অর্থে গ্রহণ করি তবে আরও ধাঁধার ভিতরে পড়িয়া যাইতে হয়। জীবন-সত্যেই তাঁহার শিল্পের প্রতিষ্ঠা. এ দাবী জানাইবেন সব শিল্পী-সব যুগেই। কাহার দাবী সভ্য-কাহার দাবী মিথ্যা—কে বিচার করিবে ? আমরা এ যুগের মানুষ যখন সে বিচার করিতে বসি তখন যুগের পক্ষপাতিত্ব লইয়াই ত' বিচার করিতে বসি। জীবনের সভা কি ভাহা কে বলিবে ? ভাহা একটি বিশেষ কালের শিল্পি-বিশেষের স্বষ্টিতেই আসিয়া ধরা পড়িয়াছে সে কথাই বা কি করিয়া গ্রহণ করিব ? জীবনে যে মহাকাল জুডিয়া, আর এই মহাকালের ক্রমাবর্তনের মধ্যে জীবনের সভ্য ত' শুধু পলে পলে 'হইয়া' উঠিতেছে। জীবনটা শুধু অনস্ত 'হওয়া'র পথে ছুটিয়া চলিয়াছে—আর তাহার সভ্যটা আসিয়া সমগ্রভাবে বিশেষ কোনও শিল্পীর ধ্যানে ধরা পডিয়া গিয়াছে, এ কথাই বা কি করিয়া গ্রহণ করিব ? মহাকালের খণ্ড খণ্ড অংশে জীবন-সত্যের তাই অনস্ত ক্রমাভিব্যক্তি। প্রতি যুগ বহন করিয়া আনে সত্যের এই ক্রমাভি-ব্যক্তিকে; যুগাবর্তে অভিব্যক্ত সেই সত্যটিকেই ত' আমরা সত্য বলিয়া গ্রহণ করি। স্থতরাং শিল্পের ক্ষেত্রে বড় করিয়া নাম দিতে পিয়া বে ৰিয়ালিজ্ম্কে জীবন-সত্যবাদু বলিয়া অভিহিত করি তাহা হয়ত' যুগ-শভ্যেরই মহিমান্বিত নাম-রূপ।

## রবীন্দ্রনাথের শিম্পবোধ ও সাম্প্রতিক শিম্পবোধের দ্বন্দ্ব

সাহিত্য বা সাধারণ শিল্প সম্বন্ধে আমরা যথন আলোচনা করিতে বিসি, তথন একটা কথা আমরা অনেক সময়ে খুব বড়-গলায়ই বলিয়া থাকি, তাহা হইল এই যে, 'সাহিত্য বা শিল্পের ক্ষেত্রে ইহা হয়, ইহা হয় না, বা ইহা হওয়া উচিত, ইহা অনুচিত' ইত্যাদি। ইহার ভিতরে লক্ষণীয় বিষয় এই, সাহিত্যালোচনায় বা শিল্পালোচনায় আমরা সাহিত্য বা সাধারণ শিল্পের একটা স্পষ্ট এবং স্বতম্ত্র 'ক্ষেত্র' নির্দিষ্ট করিয়া লই এবং আমাদের সাধারণ বিশ্বাস, এই সাহিত্য বা শিল্পের ক্ষেত্র আমাদের জীবনের ক্ষেত্র হইতে একেবারে না হইলেও অনেকখানি পৃথক্। জীবনের ক্ষেত্র এবং শিল্পের ক্ষেত্রের এই পার্থক্য অতি প্রাচীন কাল হইতেই কীর্তিত হইয়া আসিতেছে; এ-কথা যে বলা হয় শিল্পীর আত্মরক্ষার তাগিদেই এমন নয়, ইহার ভিতরে হয়ত আছে শিল্পিননের একটি প্রচ্ছন্ধ আত্মতোষণ, যাহাকে ঠিক অবিমিঞ্জ নিন্দার্চ বলিয়াও অভিহিত করা চলে না।

কথাটি বহু-প্রচলিত হইলেও প্রমাদ-গর্ভ; স্থুতরাং ইহার তাৎপর্য সম্বন্ধে অবহিত হইবার প্রয়োজন আছে। জীবনের ক্ষেত্র অপেক্ষা শিল্পের ক্ষেত্রকে আমরা যখন পৃথক্ বলি, তখন 'জীবনের ক্ষেত্র' বলিতে আমরা কি বৃঝি? সেখানে জীবনের ক্ষেত্র বলিতে যদি আমাদের দৈনন্দিন একাস্ত ব্যবহারিক বা লোকিক জীবনের কথাই আমরা মনে করি তবে সমস্যা অনেক সহজ্ব হইয়া যায়;

কারণ শিল্পিজীবন এবং শিল্প-ধর্ম লোকিক জীবন এবং লোকিক ধর্ম হইতে যে অনেকথানি পৃথক্ এ বিষয়ে মতদ্বৈধ কম। কিন্তু আসলে আমাদের এইখানেই থামা উচিত হইলেও এইখানেই আমরা থামি না; স্পষ্ট ভাবে হোক বা অস্পষ্ট ভাবে হোক আমাদের শিল্পবোধকে আমাদের অক্যান্ত সকল বোধ হইতে স্বভন্ত এবং নিরপেক্ষ করিয়া একটা বিশেষ শিল্প-দর্শন দাঁড় করাইবার ঝোঁক আমাদের আছে। বিপদাশক্ষা এই পথে।

শিল্প-দর্শন যদি সমগ্র জীবন-দর্শন হইতে উদ্ভূত না হয়, তবে সেখানে শিল্প-দর্শনের শেষ পরিণতির আশক্ষা একটা বিশুদ্ধ আকৃতিগত নিয়মতান্ত্রিকতায় (formalism)। প্রত্যেক যুগেই দেখা যায়, শিল্প প্রথমে জীবনের সঙ্গেই গভীরভাবে যুক্ত থাকে; জীবন হইতে একটু একটু করিয়া সে যত দ্রে সরিতে থাকে ততই তাহার ভিতরে আসিতে থাকে নিয়মতান্ত্রিকতার প্রাধান্তই শিল্পকে শেষ পর্যস্ত অর্থহীন করিয়া ভোলে। ফলে, শিল্পের আদর্শ বা ধর্ম লইয়া আমাদের যে মতানৈক্য তাহা বহু সময়েই দেখা দেয় একটা বিশুদ্ধ নৈয়ায়িক তর্কের রূপে। এই জাতীয় নৈয়ায়িক তর্কের দ্বারা বৃদ্ধিবৃত্তিকে যত ইচ্ছা শাণিত করা যাইতে পারে, কিন্তু তাহা দ্বারা সত্য লাভের আশা খুব বেশী আছে বলিয়া মনে হয় না।

যথার্থ কোন শিল্পীর পক্ষে তাঁহার জীবন-দর্শন এবং শিল্প-দর্শনের ভিতরে কোনও পার্থক্য বা সীমারেখা থাকিতে পারে না; উভয়ে এক এবং অভিন্ন; জীবনের কতকগুলি গভীর অমুভূতি ও অমুভূতিলব্ধ বিশ্বাসই এই সকল 'দর্শনে'র গোড়ার কথা। এ সত্যটি স্কুস্পন্ত হইয়া ওঠে রবীন্দ্রনাথের দিকে ফিরিয়া তাকাইলেই। রবীন্দ্রনাথের

শকল কাব্য-কবিতা, নাটক-উপস্থাস, রচনা-প্রবন্ধ প্রভৃতি আলোচনা করিলে দেখা যায়, সাধারণ শিল্প—বিশেষ করিয়া সাহিত্য—সম্বন্ধে তাঁহার কতগুলি বিশেষ বিশ্বাস এবং আদর্শ ছিল। রবীন্দ্রনাথের সকল লেখার ভিতর দিয়া যেমন এই ভাবে একটি শিল্প-দর্শন প্রকাশ পাইয়াছে, তেমনই তাঁহার সকল লেখার ভিতর দিয়া প্রকাশ পাইয়াছে একটি জীবন-দর্শন। এই কবি রবীন্দ্রনাথ এবং দার্শনিক রবীন্দ্রনাথ সর্বতোভাবে এক এবং অভিন্ন বলিয়া রবীন্দ্রনাথের শিল্প-দর্শন সম্পূর্ণরূপে তাঁহার জীবন-দর্শনেরই অঙ্গীভৃত হইয়া রহিয়াছে; অথবা বলা যাইতে পারে, উভয়েরই উৎস-মূল এক এবং অভিন্ন।

বর্তমান কালে রবীন্দ্রনাথের শিল্পাদর্শের সহিত আমাদের অনেকেরই বনিবনা হইতেছে না। যাঁহারা 'রবীন্দ্রোত্তর'-যুগচিহ্নিত হইবার ছনিবার লালসায় রবীন্দ্রোত্তর হইবার আপ্রাণ কসরৎ করেন, তাঁহাদের কথা ছাড়িয়া দিয়াও বলিতে হয়, মতের পার্থক্য অনেকথানি ঘটিয়াছে। এই মতের পার্থক্যটা বুঝাইতে গিয়া রবীন্দ্রনাথের সম্বন্ধে রোমান্টিক্, পলাতক, সমাজচ্যুত, কল্পনাবিলাসী, বুর্জোয়া প্রভৃতি আখ্যাগুলিকে যেভাবে কট্র্ঝাঝ মিশ্রিত করিয়া প্রয়োগের চেষ্টা হয় তাহা যে খুব বাখ্যাসহ তাহা নয়; কিন্তু ঝাঁঝের কথা বাদ দিলে কাজের কথাও কিছু-কিছু আসিয়া পড়ে, তাহাই এখানে আলোচ্য।

রবীন্দ্রনাথের শিল্পাদর্শের সহিত বর্তমান কালের শিল্পাদর্শের যে পার্থক্য ঘটিয়াছে তাহার পরিমাণ, প্রকৃতি এবং কারণ সম্বন্ধে ভাল করিয়া থতাইয়া দেখিবার বিশেষ প্রয়োজন আছে; কারণ, আমার মতে বাঙালীর সাহিত্যিক এবং সাংস্কৃতিক ইতিহাসে এই জিনিসটির একটি বিশেষ তাৎপর্য রহিয়াছে। রবীন্দ্রনাথের বিরুদ্ধে শুধু মাত্র নিয়মভান্ত্রিক তর্ক বা প্রতিবাদে কোন লাভ হইবে না। এই শিল্পাদর্শের পার্থক্যের পশ্চাতে আছে একটা বিরাট পরিবর্তন; সেই পরিবর্তনটিকে আগে ভাল করিয়া বুঝিয়া লইতে হইবে।

বর্তমান কালে এই রবীন্দ্র-শিল্লাদর্শ-বিরোধী শিল্পী এবং সাহিত্যিকগণ কাহারা ? সংক্ষেপে ইহাদের পরিচয় দেওয়া যাইতে পারে প্রগতিবাদী বলিয়া। অম্তত্তও বলা হইয়াছে, আমাদের সাহিত্য ও সাধারণ শিল্পের ক্ষেত্রে এই প্রগতিবাদের একটি পারিভাষিক অর্থ আছে; অর্থটিকে সম্পূর্ণ পারিভাষিক না বলিয়া একটি যোগরা অর্থ বলা যাইতে পারে। এই প্রগতিবাদী শিল্পী এবং সাহিত্যিকগণ হইলেন মোটামটিভাবে মার্প্রতী শিল্পী এবং লেখকগণ। রবীন্দ্রনাথের শিল্প-দর্শনের সহিত এই প্রগতিবাদী শিল্পী ও লেখকগণের শিল্প-দর্শনের যে পার্থক্য, আসলে তাহা চুইটি পরস্পর-বিরোধী জীবন-দর্শনেরই মৌলিক পার্থকা। ববীন্দর্নাথের শিল্ল-দর্শন যেমন প্রতিষ্ঠিত তাঁহার জীবন-দর্শনের উপরে, প্রগতিবাদী শিল্ল-দর্শন তেমনই প্রতিষ্ঠিত মার্ক্স দর্শনের উপরে। রবীন্দ্র-শিল্ল-দর্শনও আসলে তাঁহার জীবন-দর্শনেরই প্রয়োগ মাত্র: প্রগতিবাদী শিল্প-দর্শনও তেমনই মার্ক্স দর্শনের একটি বিশেষ ক্ষেত্রে একটি বিশিষ্ট প্রযোগ মাত্র। মৌলিক পার্থকা যাহা তাহা সবই জীবন-দর্শনের. সেই কথাটাই আমি রবীন্দ্রনাথের শিল্প-দর্শনের কতকঞ্চলি প্রধান ধারা বিশ্লেষণ করিয়া বুঝাইবার চেষ্টা করিব।

পূর্বে বলিয়াছি, রবীক্স-শিল্প-দর্শনের সহিত যে আধুনিক শিল্প-দর্শনের বিরোধ, আমাদের সাহিত্য ও সংস্কৃতির ইতিহাসে তাহার একটি বিশেষ মূল্য রহিয়াছে। সে বিশেষভটি এই—আমার মনে হয় আমাদের ভারতীয় ধর্ম, সংস্কৃতি ও ঐতিহ্যের যে একটি বিশেষ ধারা অতি প্রাচীন কাল হইতে বন্ধিম গতিতে স্থাবর্তিত হইয়া

আসিয়াছে, রবীন্দ্রনাথ সেই ধারার শেষ মনীষী এবং কবি। অবশ্য একেবারে শেষ কি না এ কথা জোর করিয়া বলা ত্রুসাহসের কাজ : অনেকেরই হয়ত এমন বিশ্বাস আছে, আমরা আমাদের চারি দিকে আজকাল যে সব বিরোধী মতের প্রচার ও প্রসার দেখিতে পাইতেছি, উহা একটা সাময়িক বিপর্যয়েরই ফল, এই বিপর্যয়কে এডাইয়া উঠিয়া আমরা আবার প্রকৃতিস্থ এবং আত্মন্ত হইতে পারিব। ইতিহাসের ভবিষ্যুৎ গতি এবং পরিণতি সম্বন্ধে বিতর্কে লাভ নাই। বাস্তবে যাহা দেখিতে পাইতেছি তাহা এই. রবীন্দ্রনাথের তিরোধানের পর শিল্প ও সাহিত্যের ক্ষেত্রে ভারতীয় এই ধারাটির ধারক আর কাহাকেও তেমন দেখা যাইতেছে না.—বিরোধের আঘাতটাকেই প্রবল মনে হইতেছে। এই যে ভারতীয় ধারার কথা উল্লেখ করিতেছি, তাহার বৈশিষ্ট্য কি ? ইহার বৈশিষ্ট্য হইল অধ্যাত্মবাদ। এই অধ্যাত্মবাদই রবীক্রনাথের জীবন-দর্শনের মূলে; আমার বিশ্বাস, এই অধ্যাত্মবাদই রবীন্দ্রনাথের শিল্প-দর্শনেরও মূলে। মাক্সবাদের আরম্ভই আবার এই অধ্যাত্মবাদের বিরোধিভায়, তাহার প্রতিষ্ঠা-ভূমি জড়বাদে। মাক্সপিন্থীয় শিল্প-দর্শনের মূলেও তাই রহিয়াছে একটা আপোষহীন জডবাদ। রবীন্দ্রনাথের শিল্পাদর্শ এবং আধুনিক শিল্পাদর্শের ভিতরে যেখানে যেটুকু বিরোধ, ভাল করিয়া খুঁজিয়া দেখিলে দেখিতে পাইব, সকল বিরোধের মূলে রহিয়াছে ঐ অধ্যাত্মবাদ ও জড়বাদের বিরোধ। অধ্যাত্মবাদী বলিয়া রবীন্দ্রনাথের মনকে আমরা কিছুতেই প্রগতিবিরোধী 'সনাতনী' বলিতে পারি না। মার্জুবাদের বহু সত্যকে তিনি কোন 'বাদে'র কোঠায় না ফেলিয়া আপনা হইতেই শ্রদ্ধা করিয়াছেন এবং নিজের মতন করিয়া গ্রহণ করিয়াছেন। বর্তমান রাশিয়ার বহু ব্যবস্থার

প্রতি তিনি কিরপ শ্রদ্ধাবান ছিলেন, তাঁহার 'রাশিয়ার চিঠি'তে তাহার প্রমাণ আছে। কিন্তু সমস্ত প্রদ্ধার পশ্চাতে এক জায়গায় একটা প্রকাণ্ড অমিল তাঁহার মনে কাঁটার মতন বিধিত এবং তাহাই তাঁহার চিত্তকে সংশয়াচ্ছন্ন করিয়া রাখিত। এই সংশয়ের একটি স্থন্দর ইঙ্গিত রহিয়াছে তাঁহার 'কালের যাত্রা'র অন্তর্গত 'রথের রশি' কাব্য-নাটিকায়। মহাকালের রথের রশিটা অন্ত হইয়া পড়িয়া আছে পথে: সে আজ আর পুরোহিতের মন্ত্রতন্ত্রে নডে না, পণ্ডিতের পাণ্ডিতা-প্রতাপে নডে না: ভক্তিমতী মেয়েরা আসিয়া সব দডি-নারায়ণকে গলবন্ত্র হইয়া গড করিল, তাহার ভোগ চডাইল, তাহাতে ঘি ঢালিল, গঙ্গাজল ঢালিল, পঞ্চগবা পঞ্চ-প্রদীপ কিছুই বাকি রহিল না: শেষ পর্যন্ত রাজ্যের রাজা আসিলেন তাঁহার সকল সৈত্য-সামস্ত লইয়া, তাহাতেও কোন ফল ফলিল না। পরে আসিল সব শ্রমজীবী শৃদ্রের দল, রথের রশি নড়িয়া উঠিল তাহাদের সবল বাহুর টানে। কিন্তু এই নব-জাগ্রত শৃদ্রশক্তিকে কবি এখানে যতই অভার্থনা জানান, ইহার সম্বন্ধে একটা প্রবল শঙ্কা তাঁহার মনে ছিল। পুরোহিত যখন জিজ্ঞাসা করিয়াছিলেন—

তোমার শৃত্তগুলোই কি এত বৃদ্ধিমান—

ওরাই কি দড়ির নিয়ম মেনে চলতে পারবে ?

ভাহার জবাবে কবি বলিয়াছিলেন,—

পারবে না হয়তো।
একদিন ওরা ভাববে, রথী কেউ নেই,
রথের সর্বময় কর্তা ওরাই।
দেখো, কাল থেকেই শুরু করবে চেঁচাতে—
জয় আমাদের হাল লাক্সল চরকা তাঁতের।

তখন এ রাই হবেন বলরামের চেলা— হলধরের মাতলামিতে জগংটা উঠবে টলমলিয়ে।

এইখানেই কবি রবীন্দ্রনাথেরও একটা মোলিক সংশয়। নবজাগ্রত শ্রমিকশক্তি যদি অধ্যাত্ম-বিশ্বাসকে একেবারে হারাইয়া ফেলে তবে সেই বলরামের চেলাদের আত্মহাতী মদমন্ততায় কল্যাণের অপমৃত্যুও অবশুম্ভাবী। আমার বিশ্বাস, উপরের কথাটির ভিতরে ধ্বনিত হইয়াছে কবি রবীন্দ্রনাথের একটি মূল স্থর। এই অধ্যাত্ম-বিশ্বাস রবীন্দ্রনাথের শিল্পাদর্শকে কি ভাবে প্রভাবান্থিত করিয়াছে, অথবা বলা যায়, এই অধ্যাত্ম-বিশ্বাস কি করিয়া রবীন্দ্রনাথের সকল শিল্প-বিশ্বাসের ভিত্তিভূমি হইয়া রহিয়াছে, কয়েকটি বিশেষ প্রসঙ্গ তুলিয়া তাহারই আলোচনা করিতেছি।

রবীন্দ্রনাথের শিল্পবোধের ভিতরে 'অন্তর্যামী' একটি বিশেষ স্থান অধিকার করিয়া রহিয়াছে। 'চিত্রা' কাব্যের 'অন্তর্যামী' কবিতাটির ভিতরে এই অন্তর্যামীর পরিচয় প্রকৃষ্ট হইয়া উঠিলেও বিভিন্ন যুগের কাব্যগ্রন্থে এই অন্তর্যামীর পরিচয় নানা ভাবে ছড়াইয়া আছে। কবির এই 'অন্তর্যামী' কে? 'অন্তর্যামী' কবিতাটির ভিতরে এই অন্তর্যামীর পরিচয় তিনটি স্তরে বিশুস্ত হইয়াছে। প্রথম স্তরের অন্তর্যামী রবীন্দ্রনাথের কবি-জীবনের অন্তর্যামী ; দ্বিতীয় স্তরে দেখিলাম, যিনি ছিলেন কবি রবীন্দ্রনাথের অন্তর্যামী তিনিই আরও গভীর এবং ব্যাপক রূপ লইয়া দেখা দিয়াছেন রবীন্দ্রনাথের সমগ্র পুরুষীয় সত্তার অন্তর্যামিরূপে। তৃতীয় স্তরে দেখিলাম, রবীন্দ্রনাথের সমগ্র ব্যক্তিপুরুষের যিনি অন্তর্যামী তিনিই দেখা দিলেন বিশ্বজীবনের অন্তর্মিহিত সত্যরূপে।

প্রথম স্তরে কবির যে অন্তর্যামীর সন্ধান পাইলাম তাহাতে

দেখিতে পাইলাম, কবি তাঁহার সকল শিল্পসৃষ্টির ভিতরেই এই একটা সভ্য অনুভব করিয়াছেন যে, তাঁহার কোন সৃষ্টিই তাঁহার ভাসমান সচেতন 'আমি'টির ছারা সৃষ্ট নয়; নিজের লৌকিক ব্যক্তি-সন্তার পশ্চাতে তিনি সর্বদা অনুভব করিয়াছেন চেতনলোকের অন্তরালবর্তী আর একটি অসীম কৌতুকময়ী গভীর সন্তাকে, যাহার হাতে কবি ক্রীড়নক বা যন্ত্রের মত পরিচালিত বা ধ্বনিত হইয়াছেন। এই অনুভৃতিটির ভিতরে রবীক্রনাথের কোন বৈশিষ্ট্য নাই; জগতের সকল যুগের সকল বড় কবি বা শিল্পীই এই সত্যটিকে অনুভব করিয়াছেন যে, তাঁহাদের যাহা কিছু সৃষ্টি তাহা তাঁহাদের লৌকিক 'আমি'র সচেতন সৃষ্টি নয়; শিল্পসৃষ্টির প্রেরণা শুধু নয়, শিল্পসৃষ্টির প্রকাশ-ক্রিয়াও সঙ্ঘটিত হয় শিল্পীর অচেতনে; অচেতনে সমাহিত কবি বা শিল্পীর এই বৃহত্তর সন্তাও শক্তির নিকটে অনেক কবি বা শিল্পীই আত্ম-নিবেদন করিয়াছেন।

আজকালকার দিনে মনোবিজ্ঞানের দিক হইতে এই অন্তর্যামীর ব্যাখ্যা অতি সহজ। আধুনিক মনোবিকলন শুধু আমাদের শিল্প-স্ষ্টির পশ্চাতে কেন, সকল স্ষ্টির পশ্চাতেই এক অদৃশ্য শক্তিবা অন্তর্যামীর আবিষ্কার করিয়াছে। আমাদের প্রাচীন ভারতীয় বাসনা-লোকের ভিতরেই এই অন্তর্যামীর অনেকখানি পরিচয় পাওয়া যাইবে।

শিল্প-সৃষ্টির ক্ষেত্রে এই অন্তর্যামীতে যে বিশ্বাস, এখানে রবীন্দ্রনাথের সহিত মাক্স্পিন্থিগণেরও সাধারণ ঐক্যমত রহিয়াছে। কিন্তু
মতান্তর হইতেছে এই অন্তর্যামীর স্বরূপ লইয়া। মনোবিকলনবাদিগণ
এই অন্তর্যামীকে অবচেতন এবং অতিচেতনে বিরাজিত আমাদের
চেতনের নিয়ামক দ্বৈতসতা বলিয়া ব্যাখ্যা করিবেন। মাক্স্পিন্থিগণ

ইহাকে আরও ব্যাপক দৃষ্টিতে দেখিয়াছেন; তাঁহারা বলিবেন, আমাদের ব্যক্তি-পুরুষের অস্তরালবর্তী ব্যক্তি-পুরুষের নিয়ামক এই গভীর সতা হইল আমাদের সমাজ-সতা। এই বৃহৎ সমাজ-সতার ভিতরে শুধু একটি ব্যক্তির মগ্নচৈতক্ত বা অতিচৈতক্ত লুকাইয়া নাই, —ইহার ভিতরে লুকাইয়া থাকে একটি বৃহৎ জাতির সকল মগ্লচৈতন্ত, অভিচৈতন্ত, একটি জাতির বাসনা-সংস্কার—ঐতিহ্য-সংস্কৃতি যাহা কিছু সব। একটি ব্যক্তিমনের অস্তরালে যেমন বহু দিক হইতে আসিয়া বহু অদৃশ্য শক্তি কাজ করিতে থাকে, একটি সমাজ-জীবনের অস্তস্তলেও ঠিক সেইরূপ পুরাতন এবং নৃতন বহুবিধ শক্তি কাজ করিতে থাকে। এই বিভিন্ন শক্তির সমবায়ে যে একটি বৃহৎ মূল-শক্তি গড়িয়া ওঠে, তাহাই হয় সেই সমাজ-জীবনের নিয়ামক। ব্যক্তি-জীবন এই বৃহৎ সমাজ-জীবনের হাতে অনেকখানি ক্রীডনক বা যন্ত্রের মত চালিত হয়। শিল্প-সৃষ্টির ক্ষেত্রে বাক্তিকেন্দ্রে প্রতিফলিত হয় এই বৃহৎ সমাজ-সন্তা। এ দিক হইতে তাই প্রতিভার লক্ষ্ণ করা যাইতে পারে—ব্যক্তি-জীবনের কেন্দ্রে সমাজ-সত্তার অবাধিত এবং সুষ্ঠু প্রতিফলন-যোগ্যতা। রবীন্দ্রনাথ বলিয়াছেন, তাঁহার সৃষ্টি তাঁহার নিজের কিছুই নয়; তাঁহার গর্ব এই যে, নিজেকে এমনভাবে সর্বদার জন্ম প্রস্তুত রাখিতে পারিয়াছেন যে. তাঁহার কৌতৃকময়ী অন্তর্যামী নিজের স্বচ্ছন্দ লীলায় রবীন্দ্রনাথের বাজ্জি-কেন্দ্রের ভিতর দিয়া অবাধিত প্রকাশলাভ করিতে পারিয়াছে। পুরাতন এবং নবীন বহু শক্তির সমবায়ে সমাজ-জীবনের ভিতরেও আসে এই জাতীয় একটা বিচিত্র এবং স্বচ্ছন্দ প্রকাশ-লীলার আবেগ। সেই আবেগই সমাজ-জীবন হইতে কেন্দ্রীভূত হয় একটি ব্যক্তি-জীবনে: তাহাতেই---

ন্তন ছন্দ অন্ধের প্রায়
ভরা আনন্দে ছুটে চলে যায়,
ন্তন বেদনা বেজে উঠে তায়
ন্তন রাগিণী ভরে।
যে-কথা তাবিনি বলি সেই কথা,
যে-কথা বৃঝি না জাগে সেই ব্যথা,
জানি না এনেছি কাহার বারতা
কাবে শুনাবার তবে।

ব্যক্তি-সন্তার ভিতর দিয়া এই যে সমাজ-সন্তার অবাধিত প্রকাশ ইহাই শিল্পের স্বতঃফূর্তত্বের তাৎপর্য। রবীন্দ্রনাথ অন্তর্যামীর পরিচয় দিতে গিয়া বলিয়াছেন,—

বলিভেছিলাম বসি একধারে
আপনার কথা আপন-জনারে,
শুনাতেছিলাম ঘরের ছয়ারে
ঘরের কাহিনী যত;
তুমি সে-ভাষারে দহিয়া অনলে
ভুবায়ে ভাসায়ে নয়নের জলে,
নবীন প্রতিমা নব কৌশলে
গড়িলে মনের মত।

এই 'নবীন প্রতিমা' বিশ্বজনের বস্তু। যাহা ছিল 'আপনার কথা' এবং 'ঘরের কাহিনী' তাহাই যখন শিল্পরূপ ধারণ করিল, তখন তাহা বিশ্বজনের কথা। মাক্স্পিছিগণও তাহাই বলিবেন,—"That which comes from the pen of the writer ceases to be his private possession the moment it is published. The ideas and views put forward in his works no longer depend on his will, but are completely determined by the objective conditions and the inter-relations of classes." (Lenin on Art and Literature, ১৪৪ পৃঃ)। যাহা লেখকের লেখনী-মুখে বাহির হইয়া আনে তাহা প্রকাশিত হইবানাত্র আর লেখকের নিজস্ব বস্তু থাকে না। তাঁহার গ্রন্থে প্রকাশিত সব চিন্তা ও মত আর তাঁহার নিজের ইচ্ছার উপর নির্ভর করে না; সেগুলি সম্পূর্ণরূপে নিয়ন্ত্রিত হয় কতকগুলি বাস্তব হেতু-প্রত্যয় এবং বিভিন্ন শ্রেণীগুলির পারস্পরিক সম্বন্ধের দ্বারা। মোটের উপর দেখিতেছি, এই অন্তর্যামীর ক্রমাভিব্যক্তি তাহা হইলে শিল্প-চেতনার অন্তর্নিহিত একটা বৈতবোধের ভিতর দিয়া; এই বৈতবোধের এক দিকে রহিয়াছে ব্যক্তি—অপর দিকে রহিয়াছে বৃহৎ সমাজ। বিচিত্র শক্তিগর্ভ এই সমাজ-সত্তাই শিল্পীর অন্তর্যামিরূপে তাঁহার ব্যক্তিসন্তার চারিপাশে একটি বৃহত্তর পরিমণ্ডল সৃষ্টি করিয়া শিল্পীকে ঘিরিয়া থাকে।

মাক্স্বাদিগণ একান্তভাবেই অনাধ্যাত্মবাদী; তাঁহাদের নিকটে তাই পরম সত্য হইয়া উঠিয়াছে মনুষ্য-সমাজ; শিল্পবোধের সকল উৎসারণ এবং প্রসারণ তাই এই চরম লক্ষ্য মনুষ্য-সমাজকে অবলম্বন করিয়া। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের সহজাত অধ্যাত্মবোধ এ ক্ষেত্রে তাঁহাকে অন্ত দিকে অনেক দূরে টানিয়া লইয়াছে। তাঁহার কাব্য-জীবনে যে অনন্ত রহস্তময়ী অদৃশ্য শক্তিকে তিনি বারবার গভীর করিয়া অনুভব করিয়াছেন সে যে মনুষ্য-সমাজের অন্তর্নিহিত কতকগুলি ঐতিহাসিক আবর্তনে স্ট্র জড় শক্তিবিশেষ—সেই শক্তির প্রধান উৎস যে মানুষের উৎপাদন-ব্যবস্থা এবং তজ্জনিত প্রেণী-সংগ্রাম, উপনিষদের স্থরে স্থর-বাঁধা রবীন্দ্রনাথ এ-কথা কিছুতেই শুদ্ধের বলিয়া গ্রহণ

করিতে পারেন নাই। তাঁহার মনে যে পূর্বে এ জাতীয় কথার উদয় হুইয়াছিল, এবং পরে তিনি অপ্রাদ্ধেয় বলিয়া সেদিক হুইতে মন ফিরাইয়া লইয়াছিলেন তাহা নতে, সহজাত বিশ্বাসবলেই তাঁহার মন চলিয়াছে অন্য পথে। তাই দেখিতে পাই. 'অন্মৰ্যামী' কবিতাটিব দ্বিতীয় স্তবে তিনি এই একটি বহস্তময়ী অদুশু-শক্তিকে তাঁহার সমগ্র জীবনের সমগ্র কর্মের পশ্চাতেই অনুভব করিলেন। এই অদৃশ্য শক্তি শুধু চৈত্তিক সত্যরূপে শুধু তাঁহার কাব্যজীবনের অধিষ্ঠাত্রী দেবীরূপেই (पथा पिन ना. (पथा पिन ठाँगात সমগ্র জীবনের অধিষ্ঠাতী (परीक्रांश) : স্থুতরাং এই কাব্যের অন্তর্যামী অতি সহজভাবেই তাঁহার জীবন-দেবতার সহিত অভিন্ন হইয়া গিয়াছে। আর এই যে ব্যক্তি-জীবন সে ত বিশ্ব-জীবন হইতে বিচ্ছিন্ন নয়: স্বতরাং এই অনন্ত-রহস্তময়ী শক্তি শুধু কাব্য-জীবনকে নহে, শুধু ব্যক্তি-জীবনকে নহে, সমগ্র বিশ্ব-জীবনেরই অন্তরালে অবস্থান করিয়া বিশ্ব-জীবনকেই নিয়ন্ত্রিভ করিতেছে: ইহা বিশ্বের অন্তর্যামী। এই বিশ্বের অন্তর্যামী রবীন্দ্রনাথের নিকটে একটি গভীর অধ্যাত্ম সত্য। তাই দেখিতে পাই, অন্তর্যামী কবিতার শেষ আংশে কবি যেখানে অন্তর্যামীর বর্ণনা করিয়াছেন—

শৃত্য গগন নীল নির্মল,
নাহি রবিশশী গ্রহমণ্ডল,
না বহে পবন, নাই কোলাহল,
বাজিছে নীরব বীণা।
আচল আলোকে রয়েছ দাঁড়ায়ে,
কিরণ-বসন অঙ্গে জড়ায়ে
চরণের তলে পড়িছে গড়ায়ে
ছক্তায়ে বিবিধ ভক্তে।

গন্ধ তোমার ঘিরে চারিধার, উড়িছে আকুল কুস্তল-ভার, নিখিল গগন কাঁপিছে তোমার পরশ-রস-তর্ক্তে।

তথন এই 'অন্তর্থামী'র স্বরূপ বুঝিতে আর কোন কট্ট হয় না। ইহাকে বেশ মিলাইয়া লইতে পারি উপনিষদের সেই 'অন্তর্থামী'র সহিত, যাঁহার সম্বন্ধে অনেক বলার পরে সর্বশেষে বলা হইয়াছে— "যঃ সর্বতত্ত্বে তিষ্ঠন্ সর্বতত্ত্বস্থান্তরঃ, যং সর্বতত্ত্বং ন বেদ, যস্ত্র সর্বতত্ত্বং শরীরং, যঃ সর্বতত্ত্বং যময়তি স আত্মা অন্তর্থামী।" যিনি সর্বতত্ত্বে বর্তমান থাকিয়া সর্বতত্ত্বের অন্তর্বস্বরূপ, যাঁহাকে সর্বতত্ত্ব জানে না, সর্বতত্ত্ব যাঁহার শরীর, যিনি সর্বতত্ত্বের নিয়ামক সেই আত্মাই অন্তর্থামী। এই উপনিষ্টিক অধ্যাত্মবিশ্বাসের উপরেই প্রতিষ্ঠিত রবীক্রনাথের শিল্পবোধের ভিতরকার অন্তর্থামীর ধারণা।

রবীন্দ্রনাথের আর একটি বিশেষ কাব্য-ভাবধারা লইয়া আলোচনা করা যাক্। রবীন্দ্রনাথের বহু কবিতা রহিয়াছে যেখানে তিনি নানা ভাবে নিজের ব্যক্তি-সত্তার সঙ্কীর্ণ পরিধিকে কেবলই অতিক্রম করিয়া নিরস্তর আত্ম-প্রসারের ভিতরে আনন্দের সন্ধান করিয়াছেন। কবির এই মনোভাবটির স্বষ্ঠু প্রকাশ দেখা যায় বিশ্বপ্রকৃতির সহিত তাঁহার একটা নিরস্তর তাদাত্মবোধে। এই তাদাত্ম্যবোধের দারা যে নিরস্তর আত্ম-অতিক্রমের প্রবণতা, ইহা রবীন্দ্রনাথের শিল্পবোধকেও প্রভাবান্থিত করিয়াছে। এই আত্মাতিক্রান্তি (self-transcendence) রবীন্দ্রনাথের শিল্পানন্দকে একটা অতীন্দ্রিয়তা দান করিয়াছে। রবীন্দ্রনাথের শিল্পায়নের ভিতরে অনেক স্থানে একটা অধ্যাত্ম লোকোত্তরণ রহিয়াছে; ইহা তাঁহার সহজাত আত্মাতিক্রান্তিরই ক্রমপরিণতি।

শিল্পের মূলধর্ম সাধারণীকৃতির ভিতরেই শিল্পীর আত্মাতিক্রম এবং তংফলে আত্মপ্রসার রহিয়াছে, কিন্তু আমরা এখানে রবীন্দ্রনাথের শিল্লায়নে যে আত্মাতিক্রম এবং আত্ম-প্রসারের কথা বলিতেছি. তাহা সাধারণীকৃতির আত্মাতিক্রম এবং আত্ম-প্রসার হইতে পুথক। রবীন্দ্রনাথের এই জাতীয় আত্মাতিক্রমের প্রবণতা লিরিক কবিতার ক্ষেত্রে। লিরিক কবিতার ক্ষেত্রে আসল বিভাবাদি কবি নিজেই: স্বতরাং সে-ক্ষেত্রে সাধারণীকৃত হ'ন কবি নিজেই—তাঁহার সকল চিম্না ও বিচিত্র আনন্দানুভূতি লইয়া বিশ্বমানবের সহিত নিগৃঢ় যোগে। কিন্তু অনেক লিরিক কবিতার ভিতরে রবীন্দ্রনাথের আর এক ধরণের আত্মাতিক্রান্তি আছে—যেথানে তিনি সমগ্র জীব-জগৎ, উদ্ভিদ্-জগৎ, জলে স্থলে প্রতিটি অণু-পরমাণুর সহিত নিজেকে যুক্ত এবং প্রসারিত করিয়া দিয়াছেন। এই জাতীয় আত্মাতিক্রম এবং আত্ম-প্রসার তাঁহার এই জাতীয় লিরিক কবিতার কাব্যরসকে একটি বিশিষ্ট-গুণ-সমন্বিত করিয়া তুলিয়াছে। সেই বিশিষ্টতার ভিতরে আসিয়া পড়িয়াছে একটা মিস্টিক অভীন্দ্রিয়তা।

কবির এই-ক্সাতীয় আত্মাতিক্রমের সহিত কাব্যফলশ্রুতির অতীন্দ্রিয়তার কোন নিত্যসম্বন্ধ বা ব্যাপ্তিযোগ নাই, অধ্যাত্মবাদের সহিত ত নয়ই। একান্ত অনাধ্যাত্মবাদীর পক্ষেও এই জাতীয় একটা ভাবাবেগ-ক্ষনিত আত্মাতিক্রম .অতি সহজভাবেই দেখা দিতে পারে সাহিত্য বা শিল্পস্থির ভিতরে। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের জীবন-দর্শনের মূল অধ্যাত্মবাদ এ সকল ক্ষেত্রেও তাঁহার শিল্প-দর্শন এবং রস-স্থির নিয়ামক হইয়া উঠিয়াছে। জড়বাদীর দৃষ্টিতে কবির এই আত্মাতিক্রম-

স্পাহাকে বিশ্লেষণ করিতে হইলে আলোচনার স্থাবিধার জন্ম এই আত্মাতিক্রমের ভিতরে কতগুলি স্তরভেদ করা যাইতে পারে। ইহার প্রথম স্করে দেখি প্রাণি-জগতের সহিত কবির একাত্মতার আগ্রহ। ইহার কারণস্বরূপ বলা যাইতে পারে, মানুষ মননশীল প্রাণী: এই মননশীলতা একদিকে তাহার বর, অন্ত দিকে তাহার অভিশাপ। চিত্তরত্তির স্থল-সূক্ষ্ম, চপল-গভীর সর্বপ্রকার কম্প্র-গতিতে আমরা সর্বদা নানাখানা হইয়া আছি ; মননের তীব্রতা বুদ্ধির রূপ পরিগ্রহ করিয়া শাসক এবং শোষকরূপে অন্তহীন উপদ্রের সৃষ্টি করিতেছে। এই উপদ্রব আমাদের অনুভূতিকে সর্বদা খণ্ডিত এবং সীমায়িত করিয়া দিতেছে। অনুভৃতির আরও গভীরতা এবং ব্যাপ্তির জন্ম তাই আমরা আমাদের ভিতরে আকাজ্ঞা করি এমন একটি সন্তা, মন যেখানে একটি একান্ত অনভার্থিত শয়তানের মতন তাহার নিরস্কর তীব্র রুত্তি-চাঞ্চল্যের দ্বারা শুধু উৎপাত সৃষ্টি করিতেছে না। প্রাণের স্বচ্ছন্দ প্রবাহ রহিয়াছে অথচ মনের অনভিপ্রেত দৌরাত্মা নাই—এই জাতীয় অখণ্ডিত জীবনের আনন্দানুভূতির আকাজ্ঞা আমাদিগকে মনুষ্য-উপাধি ত্যাগ করিয়া বুহত্তর প্রাণি-জগতের সহিত অদ্বয়যোগে যুক্ত করিয়া দিতে চাহে। জীবন-লীলার ক্ষেত্রে ইহা যেন একটি বিশেষ জাতি (species) হইতে সাধারণ জাতিতে (genus) গমন; 'বিশেষ'-এর সকল বৈশিষ্ট্যই জীবন-রসের পরিচ্ছেদক; এই পরিচ্ছেদ অপসারণেই জীবন-রসের অনাবিল এবং অবাধিত অুরুভূতি। এই জন্মই—

> "হিংস্র ব্যান্ত অটবীর— আপন প্রচণ্ড বলে প্রকাণ্ড শরীর

বহিতেছে অবহেলে,—দেহ দীপ্তোজ্জল
অরণ্য-মেঘের তলে প্রচ্ছন্ন-অনল
বজ্জের মতন, রুদ্র মেঘমন্দ্র স্বরে
পড়ে আদি অতুর্কিত শিকারের 'পরে
বিগ্যুতের বেগে, অনায়াদ দে মহিমা,
হিংদা-তীব্র দে আনন্দ, দে দপ্ত গরিমা—"

তাহার স্বাদ লাভ করিবার আকাজ্জাও কখনো কবির নিকট তুর্নিবার হইয়া ওঠে। গান হিসাবে মানুষের গান অপেক্ষা পাখীর গানকে কবি অনেক স্থানে অধিক বরণীয় বলিয়া গ্রহণ করিয়াছেন; তাহার কারণ গানের ভিতর দিয়া জীবন-রসধারার যে অনাবিল স্বতঃ-উৎসারণ, পাখীর গানে তাহা কথা ও রাগ-রাগিণীর বন্ধনে শতধা পরিচ্ছিন্ন হইয়া বহুধা-পরিমিতত্ব লাভ করে নাই। তাই 'কোকিল যেমন পঞ্চমে কৃঞ্বে' তেমন একটি সুর লাভ করা কবির নিকটে একটি প্রাথিতত্ম বস্তু ছিল।

কিন্তু পশুপাখীও চেতন প্রাণী; কবি ইহারই পরের স্তরে তাই আর একটি বিশুদ্ধ প্রাণ-প্রবাহের সন্ধান করিয়াছেন তৃণ-ডরু-লতা প্রভৃতি উদ্ভিদ্-জগতের ভিতর দিয়া। এখানেই যেন প্রাণের আদিম ধারার অনাবিল প্রবাহ। কবির এই ভাবটি একটি স্থন্দর প্রকাশ লাভ করিয়াছে তাঁহার 'পঞ্চভৃত'-এর 'মন' শীর্ষক লেখাটির ভিতর দিয়া। সেখানে তিনি বালয়াছেন,—"কোনো কোতৃকপ্রিয় শিশু-দেবতা যদি ছন্তামি করিয়া ঐ আতা গাছটির মাঝখানে কেবল একটি ফোঁটা মন ফেলিয়া দেয়! তবে ঐ সরস-শ্রামল দারু-জীবনের মধ্যে কী বিষম উপত্রব বাধিয়া যায়! তবে চিস্তায় উহার সবৃত্ব পাতাগুলি ভূর্জপত্রের মতো পাণ্ডুবর্ল হইয়া যায়, এবং গুঁড়ি হইতে প্রশাষা পর্যন্ত বৃদ্ধের

ললাটের মতো কৃঞ্জিত হইয়া আদে।" এই লেখাটিরই অন্তত্র দেখিতে পাই,—"যদি কোনো প্রবল সয়তান সরীস্পের মতো লুকাইয়া মাটির নীচে প্রবেশ করিয়া শতলক্ষ আঁকা-বাঁকা শিকড়ের ভিতর দিয়া পৃথিবীর সমস্ত তক্রলতা তৃণগুলার মধ্যে মনঃসঞ্চার করিয়া দেয় তাহা হইলে পৃথিবীতে কোথায় জুড়াইবার স্থান থাকে! ভাগ্যে বাগানে আসিয়া পাথির গানের মধ্যে কোনো অর্থ পাওয়া যায় না এবং অক্ষরহীন সবুজ পত্রের পরিবর্তে শাখায় শাখায় শুক্ষ শ্বেতবর্ণ মাসিকপত্র, সংবাদপত্র এবং বিজ্ঞাপন ঝুলিতে দেখা যায় না!…

"তর্কতাড়িত চিস্তাতাপিত বক্তৃতাপ্রান্ত মানুষ উদার উন্মুক্ত আকাশের চিস্তারেখাহীন জ্যোতির্ময় প্রশস্ত ললাট দেখিয়া অরণ্যের ভাষাহীন মধুর ও তরঙ্গের অর্থহীন কলধ্বনি শুনিয়া, এই মনোবিহীন অগাধ প্রশাস্ত প্রকৃতির মধ্যে অবগাহন করিয়া তবে কতকটা স্নিগ্ধ ও সংযত হইয়া আছে। ঐ একট্থানি মনঃক্লুলিঙ্গের দাহ নির্ভি করিবার জন্ম এই অনন্ত-প্রসারিত অমনঃসমুদ্রের প্রকাশু নীলামুরাশির আবশ্যক হইয়া পড়িয়াছে।"

এ-কথা বলা যাইতে পারে যে, এখানে কবি যে 'আবশ্যক'-এর কথা বলিলেন তাহাকে কোন আধ্যাত্মিক 'আবশ্যক' না বলিয়া একটি বিশুদ্ধ মানসিক আবশ্যকরপেই গণ্য করা যাইতে পারে। এই আবশ্যকের মাত্রা মনের ভিতরে ইতই বাড়িয়া যায় ততই জীবনযাত্রার একটা পশ্চাদাবর্তন (Regressive process) বা প্রত্যাবর্তন
আবশ্যক হইয়া পড়ে। এই প্রত্যাবর্তনের প্রক্রিয়া হইল নিজের পরিচয়-পরিধিরূপ 'বিশেষ জাতি' (Species)-গুলিকে ক্রমে অতিক্রমণ এবং ক্রমবিস্তীর্ণ 'সামান্য জাতি'র সহিত অন্বয়যোগে নিজের ক্রমবর্ধমান এবং ক্রমগভীরীকৃত সন্তানন্দকে অনুভব করা।

কবি তাই শুধু উদ্ভিদ্-জগতের ভিতরে নিজেকে বিস্তৃত করিয়াই থামেন নাই—দূরে—অভিদূরে সমস্ত দেশকাল অভিক্রম করিয়া অন্ধকার রহস্থের গুহাহিত স্ষষ্টির প্রথম উৎস-মূলে চলিয়া গিয়াছেন, সেখানকার প্রতিটি অণু-পরমাণুর প্রথম অস্তিত্ব ও প্রথম স্পান্দরের সহিত নিজেকে যুক্ত করিয়া অক্বভব করিতে চাহিয়াছেন। সেখানে চেতন-অচেতনের কোন প্রশ্নই—সেখানে একটা সর্বব্যাপী বিশুদ্ধ সন্তা-মাত্রের ভিতরে একটা বিশুদ্ধ স্পান্দনের অন্কভব। এই বিশ্বব্যাপী আত্মবিস্তৃতির আকাজ্যা কবিকে বার বার সমস্ত দেহমন-অনুভূতি লইয়া বিরাট্ বস্থন্ধরার সহিত সম্পূর্ণরূপে যুক্ত হইবার আকৃতি দান করিয়াছে। বিরাট্ বস্থন্ধরার অন্তর্লীন হইয়া আছে অস্তিত্ব ও আনন্দের অনস্ত সন্তাবনা; সেই সম্ভাবনার অংশীদার হইবার জন্মই বস্থন্ধরার নিকট ব্যাকুল আবেদন,—

—ঙগো মা মৃন্ময়ী,
তোমার মৃত্তিকামাঝে ব্যাপ্ত হ'য়ে রই;
দিখিদিকে আপনারে দিই বিস্তারিয়া
বসস্তের আনন্দের মতো; বিদারিয়া
এ বক্ষ-পঞ্জর, টুটিয়া পাষাণ-বন্ধ
সংকীর্ণ প্রাচীর, আপনার নিরানন্দ
অন্ধ কারাগার—হিল্লোলিয়া, মর্মরিয়া,
কম্পিয়া, ঋলিয়া, বিকিরিয়া, বিচ্ছুরিয়া,
শিহরিয়া, সচকিয়া আলোকে পুলকে
প্রবাহিয়া চলে যাই,সমস্ত ভূলোকে
প্রান্ত হ'তে প্রান্তভাগে; উত্তরে দক্ষিণে,
পুরবে পশ্চিমে; শৈবালে শান্তলে ভূণে

শাখায় বন্ধলে পত্রে উঠি সরসিয়া
নিগৃঢ় জীবন-রসে; যাই পরশিয়া
অর্গশীর্ষে আনমিত শস্তক্ষেত্রতল
অঙ্গুলির আন্দোলনে; নবপুষ্পাদল
করি পূর্ণ সঙ্গোপনে স্বর্গলেখায়
স্থাগন্ধে মধুবিন্দুভারে; নীলিমায়
পরিব্যাপ্ত করি দিয়া মহাসিন্ধুনীর
তীরে তীরে করি রত্য স্তর্ধ ধরণীর
অনস্ত কল্লোলগীতে; উল্লসিত রঙ্গে
ভাষা প্রসারিয়া দিই তরঙ্গে তরঙ্গে
দিক্-দিগস্তরে; শুভ্র উত্তরীয় প্রায়
শৈলশৃঙ্গে বিছাইয়া দিই আপনায়
নিক্ষলন্ধ নীহারের উত্ত ঙ্গ নির্জনে
নিঃশন্দে নিভৃতে।

( বর্ষ্ট্ররা, সোনার তরী )

জড়বাদীর দৃষ্টিতে ইহাই হইল কবির ভাবাবেশে লোকোত্তরণের ( poetic transport ) ভাৎপর্য। কবি যেখানে বলিলেন—

> তাই আজি কোনো দিন—শরং-কিরণ পড়ে যবে পকশীর্ষ স্বর্ণক্ষেত্র 'পরে, নারিকেল দলগুলি কাঁপে বায়্ভরে আলোকে ঝিঁকিয়া, জাগে মহা ব্যাকুলতা, মনে পড়ে বুঝি সেই দিবসের কথা

মন যবে ছিল মোর সর্বব্যাপী হয়ে জলে স্থলে, অরণ্যের পল্লবনিলয়ে, আকাশের নীলিমায়।

**শেখানকার আসল সত্য হইল, সভাতা ও সংস্কৃতির নামে নিরম্ভর** অসঙ্গতর্নপে বাডাইয়া-তোলা মনটা লইয়া কবি এই একটি বেদনা অমুভব করিয়াছেন যে. শরং-প্রাতের সোনার আলো শিশির-ভেজা নারিকেলের পাতাগুলির প্রাণ-প্রবাহে যে আনন্দ-শিহরণ জাগাইয়া তোলে, একটি মানুষের দেহমনে সে তাহা পারে না: এই বেদনা ও তজ্জনিত প্রতিক্রিয়া কবিমনকে আস্তে আস্তে চেতনার এমন একটি স্তুদর অস্পষ্ট স্তরে পৌছাইয়া দিয়াছে, যেখানে বিশ্ব-জীবনের সহিত ক্রমাবগাহনের ফলে তাঁহার দেহ-প্রাণ-মন জুড়িয়া তিনি মাত্র সেইটুকু অন্নভূতি বা স্পন্দন লাভ করিতেছেন যতটুকু অনুভূতি বা স্পন্দন লাভ ঘটে নারিকেল-পত্রগুলির শরতের আলো-হাওয়ার স্পর্শলাভে। ব্যক্তি-মন হইতে মানব-মন, মানব-মন হইতে জীব-প্রবৃত্তিতে, জীব-প্রবৃত্তি হইতে উদ্ভিদ-প্রাণম্পন্দনে—সেখান হইতে ধীরে ধীরে একটি বিলীয়মান-নাম-রূপ অস্তিত্বের ভিতরে ক্রমাবগাহন-ইচাই শিল্পীর লোকোত্তরণ। এই জাতীয় লোকোত্তরণ বহুবার ঘটিয়াছে রবীন্দ্রনাথের ,কাব্য-জীবনে। বহুবার ভাবাবেশে তিনি বলিয়াছেন---

> ফিরিয়া এসেছি যেন আদিজন্মস্থলে বহুকাল পরে, ধরণীর বক্ষতলে পশু পাখি পতঙ্গম সকলের সাথে ফিরে গেছি যেন কোন্ নবীন প্রভাতে পূর্ব জন্মে, জীবনের প্রথম উল্লাসে

আঁকড়িয়া ছিমু যবে আকাশে বাতাসে
জলে স্থলে, মাতৃস্তনে শিশুর মতন,
আদিম আনন্দরস করিয়া শোষণ। (মধ্যাহ্ন, চৈতালি)
রবীক্রনাথ নিজেই ত্ব'-এক স্থলে তাঁহার এই উত্তরণ-মনোভাবটির
স্পাঠ্ন পরিচয় দিয়াভেন 'ছিন্নপত্রে'র অন্তর্গত ত্ব'-একখানি চিঠিতে—

"এক সময়ে যখন আমি এই পৃথিবীর সঙ্গে এক হ'য়ে ছিলুম, যখন আমার উপর সব্জ ঘাস উঠত, শরতের আলো পড়ত, পূর্যকিরণে আমার সুদ্রবিস্তৃত শ্রামল অঙ্গের প্রত্যেক রোমকৃপ থেকে যৌবনের স্থান্ধি উত্তাপ উথিত হ'তে থাকত—আমি কত দূর্দ্রান্তর কত দেশ-দেশান্তরের জলস্থলপর্বত ব্যাপ্ত ক'রে উজ্জ্ল আকাশের নীচে নিস্তব্ধ ভাবে শুয়ে প'ড়ে থাকত্ম, তখন শরৎ-স্থালোকে আমার বৃহৎ স্বাঙ্গে যে একটি আনন্দরস, একটি জীবনীশক্তি অত্যন্ত অব্যক্ত অর্ধচেতন এবং অত্যন্ত প্রকাণ্ডভাবে সঞ্চারিত হ'তে থাকত তাই যেন মনে পড়ে। আমার এই যে মনের ভাব এ যেন এই প্রতিনিয়ত অঙ্গুরিত মুকুলিত পূর্যসাথা আদিম পৃথিবীর ভাব। যেন আমার এই চেতনার প্রবাহ পৃথিবীর প্রত্যেক ঘাসে এবং গাছের শিকড়ে শিকড়ে শিরায় শিরায় ধীরে ধীরে প্রবাহিত হচ্ছে—সমস্ত শস্তক্ষেত্রে রোমাঞ্চিত হয়ে উঠেছে এবং নারকেলগাছের প্রত্যেক পাতা জীবনের আবেগে থরথর ক'রে কাঁপছে।"

জড়বাদীরা হয়ত বলিবেন, কবির এই যে আত্মাবগাহনের স্পৃহা ইহা মান্থবের সহজাত প্রকৃতি (Instinct) ও বৃদ্ধির চিরস্তন দ্বন্দ-প্রস্ত। এখানে বৃদ্ধির অভাব-জনিত একান্ত একটা বিমৃচ্তা মাত্র নাই, এখানে আছে প্রবৃত্তি-রাজ্যের নিকট যুক্তি-রাজ্যের স্বেচ্ছায় আত্ম-সমর্পন। স্তিমিত চেতন-লোকে অমুপাধিক প্রবৃত্তির

এই দৃঢ় এবং গভীর আলোড়নই তথাকথিত সকল স্বর্গীয় উত্তরণের মূল কথা।

জড়বাদী দৃষ্টিতেও এই আত্মাতিক্রম-জনিত উত্তরণের ভিতরে একটা মিষ্টিসিজ্ম্ স্থীকার করা যাইতে পারে, যদি বিশ্বব্যাপী একটা অধ্য়বোধকেই মিষ্টিসিজ্ম্-এর মূল ভিত্তি বলিয়া গ্রহণ করা হয়। কিন্তু শুপু ত অধ্য়বোধ হইলেই হইবে না; সে বোধ বৃদ্ধি-জনিত হইতে পারিবে না। তবে ইহাকে গ্রহণ করা হয় কিসের দ্বারা ? এইখানেই 'অতিমন'-এর আবির্ভাবের সম্ভাবনা; মনের ক্রিয়া 'বৃদ্ধি' যাহাকে লাভ করিতে পারে না, অতিমনের ক্রিয়া 'বোধি' তাহাকে সহজে লাভ করিতে পারে ৷ বিরুদ্ধবাদিগণের মনে হয়ত সংশয় দেখা দিবে এইখানেই। যে বোধ মনের অতীত, তাহার ভিতরে বড় হইয়া ওঠে হয়ত প্রাণময়-কোষ ও অন্নময়-কোষের স্পান্দন। তবে ত মনোময়-কোষের এই আত্ম-সংহরণ এবং প্রাণময় ও অন্নময়-কোষের এই স্পান্দনের ভিতরে অবগাহনই অতিমনের আবির্ভাব-রহস্তা। কাব্যভাবাবেশে লোকোত্তরণ কি তাহা হইলে এই মনলোক হইতে প্রাণলোক এবং অন্নলাকে প্রত্যাগমন ?

রবীন্দ্রনাথের শিল্প-দর্শন তথা জীবন-দর্শন এই মতের একান্ত পরিপন্থী। অবশ্য রবীন্দ্রনাথের 'অহল্যার প্রতি' (মানসী), 'সমুদ্রের প্রতি' (মোনার তরী), 'বস্ক্ররা' (মোনার তরী) প্রভৃতি কবিতার ভিতরে যে বিশ্বাত্মবোধ দেখা দিয়াছে, তাহাকে কোন অধ্যাত্মবোধ বা বিশ্বাসের সহিত যুক্ত না করিয়াও গ্রহণ করিতে থুব বেশী অস্থবিধা হয় না; কিন্তু অস্থবিধা মনে না হইলেও আমার মনে হয়, রবীন্দ্রনাথের মূল অধ্যাত্ম-বিশ্বাসের সহিত যুক্ত করিয়া না লইলে এই সকল কবিতার ভিতরকার বিশ্বাত্মবোধ একটা

উচ্ছাসপূর্ণ কবি-কল্পনামাত্রে পর্যবসিত হয়। কিন্তু রবীক্রনাথের এই ভাবের এবং এই স্থরের আরও অনেক কবিতা রহিয়াছে; এইগুলিকে সমগ্র ভাবে বিচার করিতে হইলে এবং এই কবিতার অন্তর্নিবিষ্ট রস সম্যক্ আস্থাদন করিতে হইলে রবীক্রনাথের মূল অধ্যাত্ম-বিশ্বাসের সহিত ইহাকে যুক্ত করিয়া লইতে হইধে। এই-জাতীয় কবিতার ভিতরে রবীক্রনাথের যে মিস্টিসিজ্ম্ রহিয়াছে, তাহার পটভূমিকায় রহিয়াছে উপনিষদের অন্ধয়-বাদ। সকল পশু-পাথী, জীব-জন্তু, তৃণতরুলতা, জলে-স্থলে-অন্তরিক্ষে যাহা কিছু সকলের সহিত এই যে নিগৃঢ় ঐকাত্ম্যের অনুভূতি ইহার পশ্চাতে আর একটি গভীরতর বিশ্বাস ব্যঞ্জিত হইয়াছে—বিশ্বস্থ সকল কিছুই একই স্ক্রনী-শক্তির, একই প্রাণ-শক্তির লীলা।

এ আমার শরীরের শিরায় শিরায়
যে প্রাণ-তরঙ্গমালা রাত্রিদিন ধায়
সেই প্রাণ ছুটিয়াছে বিশ্ব দিখিজয়ে,
সেই প্রাণ অপরূপ ছন্দে তালে লয়ে
নাচিছে ভ্বনে ; সেই প্রাণ চুপে চুপে
বস্থার মৃত্তিকার প্রতি রোমকৃপে
লক্ষ লক্ষ তৃণে তৃণে সঞ্চারে হরষে,
বিকাশে পল্লবে পুষ্পে,—বরষে বরষে
বিশ্বব্যাপী জন্মমৃত্যু-সমৃত্ত-দোলায়
ছলিতেছে অস্তহীন জোয়ার ভাঁটায়। (নৈবেত)

বিশ্বব্যাপী এই যে একই প্রাণের তরঙ্গ, ইহাই তৃণ-ভরু-লতাকে সর্বদা প্রিয়তম করিয়া রাখিয়াছে। তৃণ-ভরু-লতারও তাই বাণী ছিল, সে ছিল প্রাণের বাণী, তাহাকে শুনিতেও হয় তাই কানে নয়, প্রাণে। ইহাদের ভাষা হইতেছে 'জীব-জগতের আদিভাষা, তার ইশারা গিয়ে পৌছয় প্রাণের প্রথমতম স্তরে।' কবি 'বনবাণী'র ভূমিকায় তাই বলিয়াছেন,—'ওই গাছগুলো বিশ্ববাউলের একতারা, ওদের মজ্জায় মজ্জায় সরল স্থরের কাঁপন, ওদের ডালে ডালে পাতায় পাতায় একতালা ছন্দের নাচন। বদি নিস্তর্ক হয়ে প্রাণ দিয়ে শুনি তা হ'লে অস্তরের মধ্যে মুক্তির বাণী এসে লাগে। মুক্তি সেই বিরাট প্রাণসমুজের কূলে, যে-সমুজের উপরের তলায় স্থন্দরের লীলা রঙে রঙে তরঙ্গিত, আর গভীর তলে 'শাস্তম্ শিবম্ অবৈতম্'। 'পত্রপুটে' কবি বলিয়াছেন, এক 'আদিত্যবর্ণ' মহান্ পুরুষের আবির্ভাব সবিতার ভিতর দিয়া, আর সবিতা সমুক্তে কবি বলিয়াছেন—

আমার অন্তর্ভম সভা

আদিযুগে অব্যক্ত পৃথিবীর সঙ্গে তোমার বিরাটে ছিল বিলীন সেই সভা তোমারই। (১০ সংখ্যা)

ইহা অপেক্ষা অনেক স্পষ্ট করিয়াও রবীন্দ্রনাথ এ সম্বন্ধে কথা বলিয়াছেন; 'জীবন দেবতা'র সম্বন্ধে কথা বলিতে গিয়া কবি বলিয়াছেন,—"তিনি যে কেবল আমার ইহজীবনের সমস্ত খণ্ডতাকে ঐক্যদান করিয়া বিশ্বের সহিত তাহার সামঞ্জস্ম স্থাপন করিতেছেন, আমি তাহা মনে করি না—আমি জানি, অনাদিকাল হইতে বিশ্বত অবস্থার মধ্য দিয়া তিনি আমাকে আমার এই বর্তমান প্রকাশের মধ্যে উপনীত করিয়াছেন;—সেই বিশ্বের মধ্য দিয়া প্রবাহিত অস্তিত্থারার বৃহৎ শ্বৃতি তাঁহাকে অবলম্বন করিয়া আমার অগোচরে আমার মধ্যে রহিয়াছে। সেইজন্ম এই জগতের তরুলতা পশুপক্ষীর সঙ্গে একটা প্রাতন ঐক্য অমুভব করিতে পারি—সেইজন্ম এতো

বড়ো রহস্তময় প্রকাণ্ড জগংকে অনাত্মীয় ও ভীষণ বলিয়া মনে হয় না।"

( আত্ম-পরিচয়, ১)

বিশ্বজগতের সহিত এই নিবিড অধ্যাত্মযোগের প্রমাণ রবীক্রকাবা হইতে উদ্ধৃত করিয়া দেখাইবার কোন প্রয়োজন নাই; তাহার প্রাচুর্য স্থবিদিত। এই অধ্যাত্ম অদ্বয়যোগই রবীন্দ্রনাথের মিস্টিসিজুম্-এর গোড়ার কথা। কিন্তু কথা উঠিবে, ইহা ত রবীন্দ্রনাথের মিস্টিসিজম-এর পরিচয়: ইহার সহিত রবীশ্রনাথের শিল্পবোধ বা তাঁহার স্ট্র রদের সম্পর্ক কি ? আমি প্রারম্ভেই বলিয়াছি, মূলত: জীবনবোধ আর শিল্পবোধে কোন পার্থক্য নাই, উভয়ের ভিতরে আছে অঙ্গাঙ্গি-সম্পর্ক। স্থতরাং জীবনবোধের এই বৈশিষ্ট্য শিল্পবোধেরও নিয়ামক হয়। শিল্পরসকে আমরা যদি একটা অলৌকিক হলাদ-গোচরতা বলিয়া বর্ণনা করি, তবে নিজের আসল প্রকৃতিতে সে এক এবং অথগু। আমাদের বিশেষ বিশেষ চিন্তা-ভাবনা, রুচি-প্রবণতা, জ্ঞান-বিশ্বাসের দ্বারা পরিচ্ছিন্ন হইয়াই আমাদের 'এক' শিল্পানন্দও 'বতু'বৈচিত্রা লাভ করে। রবীন্দ্রনাথের বিশেষ বিশেষ চিস্কা-ভাবনা, রুচি-প্রবণতা, জ্ঞান-বিশ্বাসও তাঁহার সৃষ্ট শিল্পরসকে বিশেষ কতগুলি প্রকৃতি দান করিয়াছে। অধ্যাত্মবাদের উপরে প্রতিষ্ঠিত তাঁহার মিস্টিক মনোধর্মও তাই তাহার সৃষ্ট শিল্পরসকে বহু স্থলে অধ্যাত্মগন্ধি করিয়া তুলিয়াছে। এই অধ্যাত্মগদ্ধিত্বকে আমি কোন লঘু অর্থে গ্রহণ করিতেছি না; পুষ্পের সহিত গন্ধের যেমন সমবায়-সম্বন্ধ, রবীন্দ্রনাথের এই জাতীয় লিরিক কবিতার ক্ষেত্রেও শিল্পরদের সহিত আধ্যাত্মিকতার সেই জাতীয় একটা সমবায়-সম্বন্ধ রহিয়াছে। রবীন্দ্রনাথের যে-সকল কবিতা ও গান স্পষ্টত:ই আধ্যাত্মিকতাকে

অবলম্বন করিয়া গড়িয়া উঠিয়াছে, সেগুলি সম্বন্ধে আমি এ-কথা বলিতেছি না; আমি এ-কথা বলিতেছি সেই সকল গান ও কবিতা সম্বন্ধে যেখানে আধুনিক সংশয় এবং জড়ব্যাখ্যার অবকাশ রহিয়াছে এবং যেগুলির ভিতরে সাধর্ম্য এবং বৈপরীত্যের তুলনায় আধুনিক শিল্পবোধের সহিত রবীন্দ্রনাথের শিল্পবোধের পার্থকাটাকে স্পষ্ট করিয়া ধরা যায়।

রবীক্রনাথের শিল্পদর্শনের সহিত আধুনিক যুগের শিল্পদর্শনের আর একটা প্রকাণ্ড অমিল ইতিহাসের সহিত শিল্পীর সম্পর্ক বিষয়ে। প্রশ্নটা সাদাসিধা ভাবে এই, চলিতেছে কে, আর পিছন চইতে ঠেলিতেছেই বা কে ? রবীন্দ্রনাথের যেটা বিশ্বাস ছিল তাহাতে বলা যায়. চলিতেছে ইতিহাস, তাহাকে পিছন হইতে ঠেলিতেছে মানুষ: অপর পক্ষের সিদ্ধান্ত, পিছন হইতে নিরম্ভর ঠেলিয়া দিতেছে ইতিহাস, ভাহার ঠেলার বেগে চলিতেছে মাফুষ। আমরা এত দিন যে ভাবে শুনিতে ও ভাবিতে অভ্যস্ত তাহাতে এই পরবর্তী সিদ্ধান্তটা কানে ঠেকে অনেকথানি উল্টা। আমরা এত দিন জানিতাম, ঘোড়া গাড়ী টানিয়া লইয়া যায়: কিন্তু হঠাৎ যদি একটি প্রবল দল চিৎকার করিয়া রাস্তার পাশ হইতে বলিতে থাকে যে গাডীটাই ঘোডাটাকে ঠেলিয়া লইয়া যাইতেছে, তাহা হইলে সহসা কথাটাকে যেমন করিয়া বেস্থরা লাগে, আধুনিক মার্কুপন্থী সিদ্ধান্তও আমাদের অনেকের কানে হয়ত তেমনই বেস্করা ঠেকে। এই ছই পরস্পরবিরোধী মতবাদের কোনও পক্ষের সহিতই নিজেদের একেবারে মিলাইয়া না দিয়াও বলা যাইতে পারে, গাড়ীও যে ঘোড়াকে ঠেলিয়া লইয়া যায়

এ কথাটাও একেবারে মিখ্যা নয়। ঘোডার ভিতরে একটা চলনক্ষমতা আছে, তাই বলিয়া ঘোড়া আপনা-আপনিই সর্বদা চলিয়া বেডায় না পিছনে যে গাড়ীটি জুড়িয়া দেওয়া হয়, সেই গাড়ীতে যে বিভিন্ন দ্রব্যসম্ভার বা লোকসমূহ চাপাইয়া দেওয়া হয় তাহারাই কতগুলি বাস্তব হেতু-প্রত্যয় (objective condition) রূপে কতগুলি প্রয়োজন উৎপাদন করে, সেই প্রয়োজনগুলিই অদুশ্য শক্তিরূপে সম্মুখস্থ **অশ্বশক্তিকে নি**য়ন্ত্রিত করে। তেমনই জীবনের ক্ষেত্রে প্রতিটি মানুষেরই আপনা-আপনি চলিবার ক্ষমতা আছে, দৈহিক এবং মানসিক উভয়বিধ। কিন্তু তাই বলিয়া মানুষ আপনা-আপনি নিজের খেয়ালখুশীতেই চলিয়া বেড়ায় না, এবং এই প্রতি মানুষের খেয়ালখুশীর চলিয়া বেডাইবার একটা মোট হিসাব যোগ করিলে যাহা গিয়া দাঁডায় তাহাকেই মানুষের ইতিহাস বলিয়া স্বীকার করা যায় না। ব্রহ্মাণ্ডের বিধি-লিপি (এ 'বিধি' জড়ই হোক্ বা দৈবই হোক্) মানুষের প্রণাতে একটি বিরাট সমাজ-জীবনের গাড়ী জড়িয়া দিয়াছে। তাহার ভিতরে বস্তু ও মানুষে মিলিয়া নিরস্তর এক ভিড় জমিয়া গিয়াছে: এই বাস্তব হেতু-প্রত্যয়গুলি (objective conditions) সমাজ-জীবনের অন্তন্তলে দৃশ্য-অদৃশ্য কতগুলি শক্তি উৎপাদন করিতেছে; এই দৃশ্য-অদৃশ্য শক্তির ধাকা জ্ঞাতে-অজ্ঞাতে লাগিতেছে গিয়া প্রত্যেক মানুষের উপর, তাহা দারাই নিয়ন্ত্রিত হইতেছে মানুষের সকল চলা। তাই বলিয়া মাতুষ যন্ত্ৰচালিত নিছক কতগুলি পুতৃলমাত্ৰ নয়; সে চেতনাসম্পন্ন বৃদ্ধিসম্পন্ন স্বাধীন জীব। কিন্তু এই ইচ্ছার স্বাধীনতা শব্দের অর্থ এই যে, সব মানুষই শুধু না জানিয়া-শুনিয়া পিছন হইতে তুর্নিবার ঠেলা খাইয়া চলে না, পিছনে কি শক্তি কাজ করিতেছে তাহাকে জানিয়া-বৃঝিয়া স্বেচ্ছায় সেই শক্তিকে স্বীকার করিয়া চলে।

মানুষের ইতিহাসের গতি-প্রকৃতি তাঁহারা ভালরূপ বিচার-বিশ্লেষণ করিয়া দেখিয়াছেন; সেই বিচার-বিশ্লেষণের ছারা দেখা গিয়াছে, এই ইতিহাসের অস্তরে একটা জঙ্গমশক্তির রহিয়াছে; সেই জঙ্গমশক্তির গমনের ধারা কোথাও নেহাৎ খাপছাড়া বা খেয়ালী নয়; ইহার ভিতরে নিয়ম এবং উদ্দেশ্য রহিয়াছে। এই নিয়ম এবং উদ্দেশ্য বিধের ভিতর দিয়া মানুষের চিত্তে ভাসিয়া আসিয়াছে কতগুলি শ্রেয়োবোধ এবং পরম কল্যাণের বোধ। এই পরম কল্যাণের আদর্শকে লক্ষ্য রাখিয়া সমাজশক্তির সকল গতি-প্রকৃতিকে ভালরূপে জানিয়া-বৃঝিয়া সেচ্ছায় এই বিপুল আবর্তনের ভিতরে নিজের অংশ বাছিয়া লওয়া—ইহাই মানুষের জীবনের চলার পথে সত্যকার স্বাধীন পথ।

বৃহত্তর জীবনের ক্ষেত্রে যাহা সত্য, শিল্প-জীবনের পক্ষেও তাহাই সত্য; স্থতরাং মাক্স্ বাদকে স্বীকার করিতে হইলে শিল্প-সৃষ্টির ক্ষেত্রেও এই ইতিহাসের নিয়ন্ত্রণ এবং বৃহত্তর সমাজ-জীবনের সহিত ব্যক্তি-জীবনের অঙ্গাঙ্গিসম্বন্ধকে স্বীকার করিতে হইবে। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের বিশ্বাস এবং চিন্তাধারা ছিল এ-ক্ষেত্রে সম্পূর্ণ বিপরীত। মামুষের স্বচ্ছন্দ জীবনধারা এবং স্বাধীন মনের লীলাবৈচিত্র্যের উপর ইতিহাসের এই কঠোর নিয়ন্ত্রণের দৌরাম্মাকে তিনি তাহার জীবনে কখনই বরদাস্ত করিতে পারেন নাই। এই প্রতিবাদের স্পষ্টতম প্রকাশ রহিয়াছে তাহার 'সাহিত্যের স্বরূপ'-এর 'সাহিত্যে ঐতিহাসিকতা' প্রবন্ধে। সেখানে তিনি বলিয়াছেন,—"আমরা যে ইতিহাসের দ্বারাই একাস্ত চালিত এ-কথা বার বার শুনেছি এবং বার বার ভিতরে ভিতরে খুব জোরের সঙ্গে মাথা নেড়েছি। এ তর্কের মীমাংসা আমার নিজের অস্তরেই আছে, যেখানে আমি আর কিছু নই কেবলমাত্র কবি। সেখানে আমি সৃষ্টিকর্তা, সেখানে আমি একক, আমি মৃক্ত। বাহিরের

বহুতর ঘটনাপুঞ্জের দ্বারা জালবদ্ধ নই। ঐতিহাসিক পণ্ডিত আমার সেই কাব্যস্রস্থার কেন্দ্র থেকে আমাকে টেনে এনে ফেলে যখন, আমার সেটা অসহ্য হয়।"

শিল্প-প্রতিভা সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের বিশ্বাস ছিল, ও-জ্বিনিস্টা সকল সমাজ ও ইতিহাস-নিরপেক্ষ শিল্পীর সম্পূর্ণ নিজস্ব জিনিস—ওটা মানুবের আত্মার ধর্ম। এই আত্ম-ধর্মে মানুষ যাহা কিছু করে ইতিহাস বা সমাজ বড় জোর তাহার ভিতরে কিছু উপকরণ জোগাইয়া দেয়। "স্প্রিকর্তা যে, তাকে স্প্রির উপকরণ কিছু বা ইতিহাস জোগায় কিছু বা তার সামাজিক পরিবেপ্টন জোগায়, কিন্তু এই উপকরণ তাকে তৈরী করে না।" মানুষকে তৈরী করে সম্পূর্ণ তাহার আত্ম-ধর্ম; শিল্পীর শিল্পস্থিতি তাহার এই আত্মধর্মেরই প্রকাশ, এই আত্মধর্মের প্রকাশেই তাহার শিল্পের চরম সার্থকতা। রবীন্দ্রনাথের মতে তাই শিল্পী অসঙ্গ—সম্পূর্ণ একাকী—কেবল। 'কারণ স্থাষ্টিকর্তা তার রচনাশালায় একলা কাজ করেন। সে বিশ্বকর্মারই মতন আপনাকে নিয়ে রচনা করে।

রবীন্দ্রনাথের এই মূল সিদ্ধান্ত হইতে আপনা-আপনি কতগুলি অনুসিদ্ধান্ত বাহির হয়। প্রথমতঃ, শিল্প হইল একান্ত ভাবে অপ্রয়োজনের আনন্দ। ইতিহাসের সহিত—অর্থাং বহিবিশ্বের প্রবল আবর্তনের সহিত—যখন শিল্প-সৃষ্টির কোন মৌলিক যোগ নাই, তখন শিল্প-সৃষ্টির মুখ্য কারণ এবং উদ্দেশ্য শিল্পীর আত্মানন্দ। শিল্পী শুধু আত্ম-লীলামুগ্ধা কিশোরী বালিকার স্থায় গোধ্লির আবছা অন্ধকারে কাশের বনের শৃশু নদীর তীরে নিজের খেয়াল-খুশীতে অকারণে শিল্পের প্রদীপ ভাসাইয়া দিয়া যায়, তাহার শিল্পের আলোখানিকে আকাশ-প্রদীপ করিয়া অকারণে শৃত্যে তুলিয়া দেয়, অথবা লক্ষ দীপের সঙ্গে

অকারণে দীপালির উৎসবে সাজাইয়া দেয়। এই যে বিশুদ্ধ শিল্পানন্দ
—ইহা মান্তবের জীবনের একটা উপরি-পাওনা—জীবনের ক্ষেত্রে এটা
একটা উদ্বৃত্ত বস্তু, রবীন্দ্রনাথের ভাষায় এটা হইতেছে—'the
surplus in man'। বাঁি য়ো থাকিবার জন্ম ইহার কোন প্রয়োজন
নাই, ইহার স্ঠি বাঁচিয়া থাকিবার উর্ধে বিশুদ্ধ আনন্দলীলার জন্ম।
শিল্পের এই যে আনন্দলোক, ইহার সহিত আমাদের ধূলিক্লিয় ঘর্মসিক্ত
সংগ্রামক্লান্ত জীবনের কোন যোগ নাই—দৈনন্দিন সংবাদপত্রের কোন
'ব্যাপক ব্যাপার' বা 'গুরুতর পরিস্থিতি' এই আনন্দলোকের
অবস্থিতিকে বিশেষ কোন ছিতিস্থাপকতা দান করে না।

দ্বিতীয়তঃ, রবীন্দ্রনাথের মতে শিল্প বৃহত্তর মানব-সমাজের জক্ষ স্থ নয়; ইহা মুখ্যতঃ শিল্পীর আত্মপ্রসাদের জক্ষ স্থ । সংসারের বহু জন ইহাকে কি ভাবে গ্রহণ করিল না করিল, ইহাতে সমাজের কি উপকার হইল না হইল, অথবা ইহা বহুজনের আনন্দবিধান করিতে পারিল না পারিল শিল্পীর নিকট ইহা বড় কথা নয়, বড় কথা—তাঁহার আত্ম-থর্মের মধ্যে নিরস্তর বিচিত্র ভাবে আত্ম-প্রকাশের ভিতর দিয়া আত্মোপলন্ধির যে একটা তাগিদ রহিয়াছে তাঁহার জীবনের নিরলস সাধনার ভিতর দিয়া তিনি তাহাকে কতখানি সার্থক করিয়া তুলিতে পারিয়াছেন। এই বিচিত্র আত্মোপলন্ধিজনিত যে আত্মপ্রসাদ ইহাই জীবনের অধিষ্ঠাত্রী দেবীর ভক্তের প্রতি প্রসন্ন হাসি, 'চিত্রা'র 'সাধনা' কবিতাটির ভিতরে রহিয়াছে এই সত্যেরই ইঙ্গিত। আদর্শের দিক হইতে শিল্প-জগংটিছিল তাই সম্পূর্ণ রবীন্দ্রনাথের নিজের জগং। এই নির্জন জগতের ভিতরে তিনি যতটা সম্ভব আত্ম-সমাহিত হইয়া বহুর মতামতরূপ কোলাহলকে এডাইয়া চলিতে চাহিতেন।

এই প্রবল অন্তর্ম্ থিতা এবং বহির্বিম্থিতাই রবীন্দ্রনাথের কবিধর্মকে তাহার সকল রোম্যান্টিকতা দান করিয়াছে। আত্মরতিই যেথানে শিল্পের মূল লক্ষ্য সেথানে সমগ্র বহির্জগৎ কবির নিকট শুধু মাত্র আত্ম-প্রকাশের উপলক্ষ বা অবলম্বন ব্যতীত আর কিছুই নয়। বিশ্বজগতের যেথানে যাহা কিছু আছে কবি ইন্দ্রিয়ের দ্বারে তাহাদিগকে শুধু গ্রহণ করিয়াছেন এবং তাঁহার অন্তঃস্থিত একটি বিশ্বগ্রাসী 'আমি'র ভিতরে সংহরণ করিয়া লইয়াছেন। এই নিরবচ্ছিন্ন সংহরণের ভিতর দিয়া কবির মধ্যে যে একটি বিরাট্ 'আমি' কেবলই গড়িয়া উঠিয়াছিল তাহার ভিতরে বিশ্ব-ব্রহ্মাণ্ড সংহত ইইয়াছিল—অনন্ত রহস্ত, অসীম বিশ্বয়ের মূর্তিতে। হাদয় হইতে সেই রহস্তা—সেই বিশ্বয় ঢালিয়া ঢালিয়া আবার চলিয়াছে কবির যাহা কিছু শিল্পরপায়ণ। এই রোম্যান্টিক্ ধর্মকে রবীন্দ্রনাথ কেবল তাঁহারই শিল্পধর্মের কোন বৈশিষ্ট্য বলিয়া স্বীকার করেন নাই; তাঁহার মতে ইহাই শিল্পের সাধারণ ধর্ম।

বহুবাদী বহুর নিকট হইতে এবং বহু কোলাহলময় বাহির হইতে নিজেকে গুটাইয়া রাখিবার সহজাত স্পৃহা রবীন্দ্রনাথকে জন্ম-পলাতকা করিয়া তুলিয়াছিল। শিল্পের ক্ষেত্রে 'পলাতকা'কে আমরা আজকাল যত বড় গাল বলিয়া মনে করি না কেন, এই পলাতকা-বৃত্তিকেও তিনি তাঁহার সহজ শিল্পিধর্ম বলিয়াই গ্রহণ করিয়াছেন।

বিশুদ্ধ মাক্স্বাদীর দৃষ্টি লইয়া বিচার করিতে বসিলে রবীন্দ্রনাথের উপরি-উক্ত সকল শিল্পাদর্শের সহিতই গভীর অমিল হইবার কথা। এই অমিলগুলির কথা অতি সংক্ষেপে উল্লেখ করিতে হইলে বলা যায়, শিল্পী তাঁহার শিল্পজগতে একক এবং অসঙ্গ—এ-কথা মূল শিল্পিধর্মেরই বিরোধী; শিল্প অপ্রয়োজনের আনন্দ—এ-কথা অশ্রদ্ধেয়; জীবন-

যাত্রার জন্ম আর যাহা কিছুরও যেমনতর প্রয়োজন, শিল্পেরও সেইরপ অবশ্য প্রয়োজন; শিল্পপৃষ্টি শিল্পীর কল্পনা-বিলাস-জনিত থেয়ালখুশীর আনন্দের জন্ম নহে, ইহার সৃষ্টি সবটাই জন-গণের জন্ম। বৃহৎ জনসমাজ হইতে বিচ্ছিন্ন হইয়া, বৃহৎ জন-সমাজকে অস্বীকার বা উপেক্ষা করিয়া শিল্পের নামে যে আত্মরতির আয়োজন উহার সবটাই অপচেষ্টা। শিল্পের সার্থকতা সবটাই সমাজ-জীবনে তাহার অর্থক্রিয়াকারিছের লারা। শিল্পীও কাজ করে—এই যুধ্যমান ঘর্মসিক্ত ধূলিক্লিন্ন সংসারের জন্মই কাজ করে—যেমন সংসারের জন্ম কাজ করে ক্ষেতের চাষী—রাস্তার কুলী-মজুর—কারথানার শ্রমিক—যুদ্ধক্ষেত্রের সৈনিক। শিল্পের নাম করিয়া ইহার ভিতরে যাহারা পৃষ্ঠ-প্রদর্শন পূর্বক পলাতকা সাজিবে তাহারা সমাজ কর্তৃকও ধিককৃত ও পরিত্যক্ত হইবার যোগ্য।

রবীন্দ্রনাথের এই যে সকল শিল্প-বিশ্বাস এগুলির মূল বিচার বিশ্লেষণ করিয়া দেখিবার মার্ল্ প্রাদের একটি বিশেষ পদ্ধতি আছে। সেই পদ্ধতিতে বিচার করিয়া দেখিলে সংক্ষেপে বলিতে হয়, রবীন্দ্রনাথের এই জাতীয় সকল বিশ্বাসই উনবিংশ শতান্দীর বৃর্জোয়া পুঁজিবাদ হইতে প্রস্তুত। এই বুর্জোয়া পুঁজিবাদ সবটা স্থানীয় ছিল না, ইহার ভিতরে অনেকখানি ছিল সাগর-পারের টেউ। অর্থাং উনবিংশ শতান্দীর শেষ ভাগে বিশ্বব্যাপী পুঁজিবাদের যে বাড়-বাড়ন্ত, রবীন্দ্রনাথের কবি-জীবন প্রত্যক্ষে-পরোক্ষে ইহারই সহিত যুক্ত; এবং এই প্ঁজিবাদেরই একটি স্কল্প স্থক্সমার ছল্পরপ প্রকাশ পাইয়াছে রবীন্দ্রনাথের শিল্পবাদের ভিতর দিয়া। উনবিংশ শতান্দীতে নিত্য-ন্ত্রন আবিন্ধারের কলে দেখা দিতে লাগিল নিত্য অগ্রগতি; এই অগ্রগতির অনিবার্য প্রভাব পড়িল বাণিজ্যের বাজারে; সেখানে দেখা দিল পরস্পরগ্রাসী প্রবল প্রতিদ্বন্ধিতা; এই প্রতিদ্বন্ধিতার

জন্য সূত্র হইল 'অবাধ-বাণিজ্য'। এই অবাধ-উৎপাদন এবং 'অবাধ-বাণিজ্য' ক্যাপিটালিজ্ম্-এর ভিতরে যে একটা চরম রূপ ধারণ করিল তাহা মানুষকে তাহার সমাজ-রূপ মাতৃদেহ হইতে বিচ্ছিন্ন এবং বিক্ষিপ্ত করিয়া দিবার মনোবৃত্তি জাগ্রত করিয়া দিতে লাগিল। সমাজ-দেহ হইতে বিচ্ছিন্ন হইয়া স্বয়ংস্বতম্ত্র না হইতে পারিলে, অবাধ-উৎপাদন এবং অবাধ-বাণিজোর চরম ফল ভোগ করা যায় না। স্বুতরাং এই পুঁজিবাদী ব্যবস্থার সমর্থনের জন্মই আস্তে আস্তে গড়িয়। উঠিতে লাগিল এই স্বাতন্ত্রোর জয়গান। পুঁজিবাদ-প্রস্ত এই যে স্বাতন্ত্রের জয়গান, ইহাই উনবিংশ শতাকীর সকল কলা-কৈবল্য এবং শিল্পীর একাকিত্ব এবং অসঙ্গতের মূলে। কারখানার মালিক যে, তাহার আত্মরক্ষার জন্মই চাই এই স্বাতন্ত্র্যবাদ---রাজা-মহারাজা জমিদার তালুকদার প্রভৃতির আত্মরক্ষার জন্মই চাই এই স্বাতন্ত্র্যাবাদ; এই স্বাতন্ত্রাবাদকে ফলাও করিয়া তুলিবার জন্ম পিছনে চাই আবার দৈব-অধিকারের সুযোগটি; নতুবা যে সকলের সঙ্গে সমানে ভাগ করিয়া ভোগ করিবার একটা প্রশ্ন ওঠে। শ্রেণীভেদের বনিয়াদটি পাক। করিবার জন্মই তাই চাই দৈব-অধিকার এবং তৎপ্রতিষ্ঠিত স্বাতম্ভ্রোর মহিমা। মোটের উপরে তাহা হইলে দেখা যাইতেছে যে, উনবিংশ শতাকীর শিল্পীদের যে অসঙ্গ একাকিখের মতবাদ, উহাও উনবিংশ শতাকীর শ্রেণীসংগ্রাম-প্রসূত। উনবিংশ শতাকীর অবাধ-উৎপাদন এবং অবাধ-বাণিজা প্রথা সমাজ-ব্যবস্থার ভিতরে যে বৈষম্যের স্ঠষ্টি করিয়াছিল, তাহাই জাগাইয়া তুলিল শ্রেণী-সংগ্রাম। বুর্জোয়া পুঁজিবাদী সমাজ তথন আত্মরক্ষার বর্ম খুঁজিতেছিল চরম স্বাতস্ত্র্যবাদে। শিল্পীরাও এই যুগে যথেচ্ছ শিল্পোৎপাদন এবং তাহার অবাধ-পরিবেশনের জন্ম মরিয়া হইয়া এই স্বাতন্ত্রোর জয়গান করিয়াছেন। রবীন্দ্রনাথের 'রক্তকরবী' নাটকেই দেখা যায়, নিত্য-নৃতন তাল তাল সোনা উৎপাদিত হয় যে যক্ষপুরী হইতে, সেই যক্ষপুরীর রাজা নিজেকে নিজে সর্বদা জালের ভিতরে ঘিরিয়া রাখেন, এবং সেই জালের আড়ালে চলে তাহার অসঙ্গ একাকী জীবন, তাহাতে ছঃখ-কষ্ট আর যাহাই থাক নিজের স্বতম্ব ভোগাধিকার অক্ষন্ধ থাকে এবং বাহিরের সকল শ্রেণী-সংগ্রামকেও অনেকখানি এড়াইয়া চলা যায়। মার্ম্বপ্রীরারবীন্দ্রনাথের সম্পর্কেও হয়ত এই কথা বলিতে পারেন। রবীন্দ্রনাথেরও প্রভাত-সংগীতেই দেখি—

রোদন, রোদন, কেবলই রোদন, কেবলি বিষাদশ্বাস. লুকায়ে, শুকায়ে, শরীর গুটায়ে কেবলি কোটরে বাস। নাই কোন কাজ.—মাঝে মাঝে চাস মলিন আপনা-পানে, আপনাব স্থেতে কাত্র বচন ক্ৰিস আপন কানে। দিবদ-রজনী মরীচিকা-সুরা কেবল করিস পান। বাড়িতেছে তৃষা, বিকারের তৃষা ছট্ফটু করে প্রাণ। দাও দাও বলে সকলি যে চাস্ জঠর জ্বলিছে ভূথে, মুঠি মুঠি ধূলা তুলিয়া লইয়া কেবলি পুরিস মুখে। —(আহ্বান-সংগীত) ইহাও কি সেই যক্ষপুরীর রাজধর্মেরই বিশেষ প্রকাশ ? সেই বিশ্বগ্রাসী জঠরানল—যত পাই, কিছুতেই তৃপ্তি নাই। সেই অতৃপ্ত ক্ষধা নিজেকে বিচ্ছিন্ন করিয়া ফেলিতেছে বৃহং জনমানব হইতে; তাহাতে আত্ম-ভরণ-জনিত আনন্দও আছে—আবার আছে নিজের বিরুদ্ধে নিজের তীব্র প্রতিক্রিয়া, যেটা হইল বুর্জোয়া পুঁজিবাদের অন্তর্নিহিত আত্ম-দ্বন্দ। যে আত্মঘাতী স্ববিরোধ অনুস্থাত হইয়া আছে উনবিংশ শতাব্দীর বুর্জোয়া আর্থিক ব্যবস্থায়—তাহার সমাজ-ব্যবস্থায়, সেই স্ববিরোধই উনবিংশ শতাব্দীর শিল্লে—তথা রবীন্দ্রনাথের শিল্লে ক্ষণে আত্ম-প্রকাশ করিয়াছে শিল্পীর নিজের শিল্পিধর্মের বিরুদ্ধে একটি তীব্র প্রতিক্রিয়ায়। তাই কৈশোর হইতেই দেখিতে পাই রবীন্দ্রনাথের এই আত্ম-দন্দ্ব।

নিক্ষল হয়েছি আমি সংসারের কাজে,
লোক-মাঝে আঁথি তুলে পারি না চাহিতে।
ভাসায়ে জীবন-তরী সাগরের মাঝে,
তরঙ্গ লজ্যন করি পারি না বাহিতে।
পুরুষের মতো যত মানবের সাথে
যোগ দিতে পারি না তো লয়ে নিজ বল,
সহস্র সংকল্প শুধু ভরা হুই হাতে
বিফলে শুকায় যেন লক্ষণের ফল।
আমি গাঁথি আপনার চারি দিক ঘিরে
স্ক্র্ম রেশমের জাল কীটের মতন।
মগ্ন থাকি আপনার মধুর তিমিরে,
দেখি না এ জগতের প্রকাণ্ড জীবন।

কেন আমি আপনার অন্তরালে থাকি, মুদ্রিত পাতার মাঝে কাঁদে অন্ধ আঁথি। —( স্বপ্নক্ষন, কড়ি ও কোমল )

মাক্স্ পিন্থীদের মতে এই আঅ-প্রতিক্রিয়া রবীন্দ্রনাথের বিশিষ্ট কোন ধর্ম নহে, ইহাই উনবিংশ শতাব্দীর সাধারণ শিল্পি-ধর্ম। কিন্তু যতই আঅ-প্রতিক্রিয়া থাক, ঐ অসঙ্গত্ব এবং একাকিত্বের 'স্ক্র্যু রেশমের জাল' কাটিয়া তাঁহারা শেষ পর্যন্ত কিছুতেই বাহিরে আসিতে পারেন নাই; তাহার কারণও হয়ত এই যে, একজন কবি নিজের ইচ্ছায় এই স্ক্র্যু রেশমের জাল কাটিয়া উঠিতে পারেন না; সমাজধর্মের পরিবর্তন না ঘটিলে এই শিল্পধর্মের পরিবর্তন ঘটান সম্ভব নহে। রবীন্দ্রনাথের কবি-মানস সে যুগের ধাতুতে তৈরী, সে ধাতুর পরিবর্তন না ঘটায় রবীন্দ্রনাথকে চিরদিনই—

'আপনারে শুধু ঘেরিয়া ঘেরিয়া ঘুরে মরি পলে পলে।'—

এই আক্ষেপই করিতে হইয়াছে। কিন্তু এই অসঙ্গত এবং একাকিবের খোলসের ভিতরে বুর্জোয়া পুঁজিবাদ যতই নিরাপত্তা খুঁজুক না কেন, 'অন্ধ হ'লে কি প্রলয় বন্ধ থাকে?' এই আত্মকন্দ্রিকতা, এই আত্মরতির ভিতরেই নিহিত আছে তাহার আত্মবাত। আত্ম-ভোষণ এখানে আত্মপ্রভাড়ন, অর্থনীতির ক্ষেত্রেও, শিল্পের ক্ষেত্রেও। এই পুঁজিবাদীদের সম্বন্ধে তাই রবীন্দ্রনাথের নিজের ভাষায়ই বলা যাইতে পারে,—

যত দিন বেঁচেছিল আমি জানি কি তারে দহিত। সে কেবল হাসির যন্ত্রণা,
আর কিছু না !
জ্বলস্ত অঙ্কার-খণ্ড, ঢাকিতে আঁধার হৃদি
অনিবার হাসিতেই রহে
যত হাসে ততই সৈ দহে।
তেমনি, তেমনি তারে হাসির অনল
দারুণ উজ্জল—
দহিত দহিত তারে, দহিত কেবল।
জ্যোতির্ময় তারাপূর্ণ বিজন তেয়াগি,
তাই আজ ছুটেছে সে নিতান্ত মনের ক্লেশে—
আঁধারের তারাহীন বিজনের লাগি।

— ( তারকার আত্মহত্যা, সদ্ধ্যাসংগীত )
এই যে একটি তারকার জ্যোতির্ময় তারাপূর্ণ লোককে ত্যাগ করিয়া
'আঁধারের তারাহীন বিজনের লাগি' যাত্রা ইহাই তারকার আত্মহত্যা;
সমষ্টির সমাজ-সত্তাকে এড়াইয়া এই অসঙ্গত্বের লোভই যেখানে
পৌছাইয়া দেয় তাহা আত্মরকা নয়, আত্মহতা।

রবীন্দ্রনাথের কাব্যধর্ম সম্বন্ধে এই জাতীয় মার্ক্সীয় ব্যাখ্যা আর কে কি ভাবে গ্রহণ করিবেন জানি না; কিন্তু কবির কানে কোনও-রূপে ইহা পোঁছিলে তিনি করজোড়ে যে কথাটি অবশ্যই বলিতেন তাহা হইল এই,—"অন্য শত রকমের তাপ তুমি যথেচ্ছ ভাবে দাও; হে চতুরানন, সে সকলই সহ্য করিব; কিন্তু এই জাতীয় মার্ক্সীয় ব্যাখ্যা আমার 'শিরসি মা লিখ, মা লিখ, মা লিখ'।" কিন্তু কেন? আপত্তি কোথায়? আপত্তি একেবারে মূলে—মূল জীবন-দর্শনে। শিল্পের ক্ষেত্রে যে অসঙ্গন্থ এবং একাকিত্বের যত মার্ক্সীয় ব্যাখ্যা তাহার মূলে রহিয়াছে Dialectic Materialism, আর রবীন্দ্রনাথের যে শিল্পের ক্ষেত্রে অসঙ্গত্ব এবং একাকিত্বের মতবাদ তাহার পশ্চাতে রহিয়াছে তাঁহার একটি দৃঢ়মূল অধ্যাত্ম-বিশ্বাস। রবীন্দ্রনাথের এই অধ্যাত্ম-বিশ্বাসের কারণ স্বরূপেও হয়ত উনবিংশ যুগীয় অনেক বাস্তব হেতু-প্রত্যয় (objective conditions) খু'জিয়া পাওয়া যাইতে পারে; উনবিংশ শতাব্দীর উৎপাদন-প্রথার বৈশিষ্ট্যের সহিত রবীন্দ্রনাথের অধ্যাত্মবাদের যে কি কার্য-কারণ সম্পর্ক রহিয়াছে তাহাও হয়ত আবিদ্ধৃত হইতে পারে; কিন্তু যাহারা মান্ধ্রের এই অধ্যাত্ম-বিশ্বাসকে শুধুমাত্র উৎপাদন-প্রথাজাত একটা মানসিক বিকারমাত্র মনে না করেন, তাঁহাদের পক্ষে রবীন্দ্রনাথের অসঙ্গত্ব ও একাকিত্বের অন্ত যে ব্যাখ্যা থাকিতে পারে, সে সম্বন্ধেও অবহিত হওয়া দরকার।

এ ক্ষেত্রেও মাক্স্পিন্থীদের সহিত রবীক্রনাথের একটা জায়গায় গভীর মিল বহিয়াছে, সে মিলটি এই যে, অংশীকে বাদ দিয়া অংশ কখনও সত্য নয়; সমগ্রতাই সত্য; সমগ্র-নিরপেক্ষ এক নির্থক। এখন প্রশ্ন এই, মানুষের জীবনে একটি মানুষ যদি অংশ হয় তবে তাহার অংশী হইবে কে ? জড়বাদ বলিবে, সমাজ। অতএব সমাজনিরপেক্ষ যে ব্যক্তি-স্বাধীনতার কল্পনা, উহা ব্যক্তিকে দান করিবে নৈরর্থক্য; ব্যক্তির সার্থকতা সমাজের সহিত যে তাহার যোগ তাহার নিবিড় অনুভৃতিতে। সেই নিবিড় অনুভৃতি হইতে উৎসারিত যে শিল্প তাহাই শুধু সার্থক। রবীক্রনাথের বিশ্বাস তাঁহার কবিপুরুষের সার্থকতা পৃথিবীর বহুপুরুষের মিলনে স্প্রত সমাজের সহিত যোগে নয়, বিশ্ববাপী এক পরম পুরুষের সহিত যোগে। এই বিশ্ববাপী পরম পুরুষ আদি শিল্পী—শিল্পী রবীক্রনাথের আসল যোগ এই আদি

শিল্পীর সহিত। জনগণ এখানে অস্বীকৃত নয়, অতিক্রান্ত,—অথবা একের ভিতরে—সমগ্রতার ভিতরে সমাহিত; স্তরাং সেই এককে জানিলে ও জানাইলে সব কিছুই জানাও হয়, সব কিছুকে জানানও হয়। রবীন্দ্রনাথের শিল্পস্রা হিসাবে যে অসঙ্গত্ব এবং একাকিছের ধারণা তাহা তাঁহার উপনিষদিক এক পুরুষের ধারণার সহিত যুক্ত; থিনি শুধু এক নন,—সকলের ভিতরে এক, একের ভিতরে সব। এই একের বিশ্বাসকে অবলম্বন করিয়া শিল্পী রবীন্দ্রনাথের মানসিক পরিমণ্ডলের এই একটা বিশ্বাস জ্ঞাতে—অজ্ঞাতে ভাসিয়া বেড়াইত যে, তাঁহার গানের শেষ লক্ষ্য, স্তরাং আসল লক্ষ্য হইতেছে সেই এক। ববীন্দ্রনাথের কথায়—

মর্ত্যবাসীদের তুমি যা দিয়েছ, প্রভু,
মর্ত্যের সকল আশা মিটাইয়া তবু
রিক্ত তাহা নাহি হয়। তার সর্বশেষ
আপনি খুঁজিয়া ফিরে তোমারি উদ্দেশ।
নদী ধায় নিত্য কাজে; সর্ব কর্ম সারি
অস্তুহীন ধারা তার চরণে তোমারি
নিত্য জলাঞ্জলিরূপে ঝরে অনিবার।
কুসুম আপন গন্ধে সমস্ত সংসার
সম্পূর্ণ করিয়া তবু সম্পূর্ণ না হয়,—
তোমার পূজায় তার শেষ পরিচয়।
সংসারে বঞ্চিত করি তব পূজা নহে;—
কবি আপনার গানে যত কথা কহে
নানা জনে লহে তার নানা অর্থ টানি,
তোমা পানে ধায় তার শেষ অর্থখানি!

সংসারকে কবি এখানে একেবারে বঞ্চিত করিতে চাহেন নাই বটে, কিন্তু শেষ লক্ষ্য অস্থ্য হওয়াতে সংসারের ভার কমিয়া গিয়াছে, তাহারই ফলে কবি সর্বত্ত না হইলেও বছ স্থলে সংসারের সকল স্তুতিনিলা, লাভ-লোকসানের প্রতি উদাসীন হইয়া উঠিয়াছেন। সংসারের প্রতি এই সহজ উদাসীত্যের সহিত তাঁহার অসঙ্গত্বের বিশ্বাসের পারস্পরিক যোগ রহিয়াছে। রবীক্রনাথের পক্ষে এই যে বৃহত্তর সমাজ-জীবন হইতে বিচ্ছিন্নভা—তাহা নিরালম্ব বিচ্ছেদ নয়,—বিচ্ছেদের লোকসান অল্প—একের সহিত নিবিড় মিলনে ক্ষতিপূরণ অনেক বেশী।

রবীন্দ্রনাথের শিল্পসৃষ্টির ক্ষেত্রে এই অসঙ্গন্থ এবং একাকিন্থের ধারণা সর্বত্র যে স্পষ্ট একটা সাধারণে প্রচলিত ধর্মবোধর্মপেই দেখা দিয়াছে তাহা নয়; রবীন্দ্রনাথের গভীর শিল্পবোধ তাঁহার ধর্মবোধের সহিত অঙ্গাঙ্গিভাবে যুক্ত থাকিলেও এই শিল্পবোধ সর্বত্র ধর্মবোধের আওতায়ই প্রকাশ পায় নাই। 'থেয়া'র 'অনাবশ্যক' কবিতার ভিতরে বা 'চিত্রা'র 'আবেদন' কবিতার ভিতরে যে অসঙ্গ বিজনপথে শিল্পসাধনায় আত্ম-প্রসাদের উল্লাস দেখা যায়, তাহা স্পষ্ট কোন ধর্মবোধান্দ্রিত নহে। সেখানকার ধরণটা অনেকখানি কলাকৈবল্যপন্থী ভাব ও উক্তি রবীন্দ্রনাথের কবিতা, নাটক ও অন্থান্ম ভাবে বিচার করিলে দেখা যাইবে, রবীন্দ্রনাথের কবি-মনটিকে সমগ্র ভাবে বিচার করিলে দেখা যাইবে, রবীন্দ্রনাথের এই কলাকৈবল্যবাদ একেবারে নিরালম্ব নহে, 'জীবন-দেবতা'র উপরে তাহার একটা প্রতিষ্ঠা রহিয়াছে।

রবীন্দ্রনাথ বহু স্থানে বহু ভাবে বলিয়াছেন যে, তাঁহার শিল্প-

সৃষ্টির কারখানায় তিনি একেবারে একা এবং সেখানকার যে সৃষ্টির আনন্দ তাহা মুখ্যতঃ তাঁহার নিজের। সাধারণ ভাবে বিচার করিলে, এই মতটি শিল্পের মূলধর্মেরই বিরোধী। শিল্প অর্থ ই হইল এমন একটা সৃষ্টি, যাহা মূলতঃ হৃদয়-সংবাদী (communicative)। যে কোন শিল্পই তাই শ্রোতা বা জ্বষ্টার অপেক্ষা রাখে। শিল্প-ব্যাপারটাই মূলতঃ একটা ব্যক্তিগত ব্যাপার নয়, একটা সামাজিক ব্যাপার। রবীক্রনাথ সাহিত্যের আলোচনা-প্রসঙ্গে এ-কথা নিজেই অনেক স্থানে অতি স্পষ্ট করিয়া বলিয়াছেন। তিনি বলিয়াছেন, "একেবারে খাঁটি ভাবে নিজের আনন্দের জন্মই লেখা সাহিত্য নহে। অনেকে কবিছ করিয়া বলেন যে, পাখী যেমন নিজের উল্লাসেই গান করে, লেখকের রচনার উচ্ছ্লাসও সেইরূপ আত্মগত—পাঠকেরা যেন তাহা আড়ি পাতিয়া শুনিয়া থাকেন।

"পাথির গানের মধ্যে পক্ষিসমাজের প্রতি যে কোনো লক্ষ্য নাই, এ কথা জাের করিয়া বলিতে পারি না। না থাকে ত না-ই রইল, তাহা লইয়া তর্ক করা বৃথা—কিন্তু লেখকের রচনার প্রধান লক্ষ্য পাঠক সমাজ।" —( সাহিত্যের সামগ্রী, সাহিত্য)

সাহিত্যের ক্ষেত্রে নীরব কবিত্ব এবং আত্মগত ভাবোচ্ছাসকে রবীন্দ্রনাথ নিছক 'বাজে কথা' আখ্যা দিয়াছেন। "সাহিত্যে আত্মগত ভাবোচ্ছাসও সেই রকমের একটা কথা। রচনা রচয়িতার নিজের জন্ম নহে, ইহাই ধরিয়া লইতে হইবে—এবং সেইটা ধরিয়া লইয়াই বিচার করিতে হইবে।" শুধু তাহাই নহে, জীবনে কোন কিছুর মহিমা প্রকাশ করিতে হইলেই তাহাকে অপরের কাছে বড় করিয়া বলিতে হয়। বড় করিয়া বলিতে হইলেই স্কর চড়াইতে হয়; এই স্কর চড়ানটাই হইল আসল শিল্পকলা। এই স্কর চড়াইতেই

লাগে রঙ, রেখা,—লাগে ছন্দ, অলন্ধার, বিচিত্র ভঙ্গি। শিল্পকলার যাহা কিছু আয়োজন—যাহা কিছু কলাকৌশল, সকলই হইল নিজের কথাকে পাঠক-সমাজে প্রকাশ করিবার জন্ম। "এমন কি, মা-ও যখন সশন্দ বিলাপে পল্লীর নিজাতন্দ্র। দূর করিয়া দেয়, তখন সে যে শুদ্ধমাত্র পুত্রশোক প্রকাশ করে তাহা নয়, পুত্রশোকের গৌরব প্রকাশ করিতেও চায়। নিজের কাছে ছঃখ-স্থখ প্রমাণ করিবার প্রয়োজন হয় না—পরের কাছে তাহা প্রমাণ করিতে হয়। স্থতরাং শোক-প্রকাশের জন্ম যেটুকু কান্না স্বাভাবিক, শোক প্রমাণের জন্ম তাহার চেয়ে স্থর চড়াইয়া না দিলে চলে না।"—(সাহিত্যের বিচারক, সাহিত্য)। এই কলাকৌশল শিল্পের পক্ষে কিছুই কৃত্রিম নয়, শিল্পের প্রকাশধর্মের ভিতরেই নিহিত আছে এই কলা-ধর্ম।

প্রকাশ-ধর্ম ই যদি শিল্পের প্রধান ধর্ম হয়, তবে শিল্প কথনও সমাজনিরপেক্ষ হইতে পারে না। কিন্তু শিল্পী হিসাবে রবীন্দ্রনাথকে সমগ্র ভাবে বিচার করিলে মনে হয়, ইহাই শিল্পের চরম কথা নহে, ইহা একটা স্তর-বিশেষের কথা মাত্র। শিল্পের ক্ষেত্রে 'এহো হয়' বা 'এহোত্তম', কিন্তু 'আগে কহ আর'। রবীন্দ্রনাথের শিল্পের আর একটি দিক আছে, সেখানেও হৃদয়-সংবাদ (Communication) রহিয়াছে, কিন্তু সে হৃদয়-সংবাদ মান্ত্র্যের সঙ্গে নয়, তাহা তাঁহার অন্তর্যামী জীবন-দেবতার সঙ্গে। এখানেও শিল্পের প্রকাশ-ধর্ম রহিয়াছে, কিন্তু জ্বাবদিহি মান্ত্র্যের কাছে নয়, জ্বাবদিহি জীবন-দেবতার কাছে। এই যে মান্ত্র্যের মৃথের দিকে না তাকাইয়া নিজের অন্তর্মক সভ্যস্বরূপের দিকে ফিরিয়া তাকান, রবীন্দ্রনাথের শিল্পের অন্তর্মক সভ্যস্বরূপের দিকে ফিরিয়া তাকান, রবীন্দ্রনাথের শিল্পের ক্ষত্রে অসঙ্গত্ব এবং একাকিছের ইহাই গভীর তাৎপর্য। ব্যক্তিকেক্ষেপ্র প্রতিভাত হইয়া যিনি রূপে গ্রহণ করিয়াছেন জীবন-দেবতার,

বিশ্বকেন্দ্রে তিনিই বিরাজিত বিশ্বদেবতা-রূপে। জীবনের এবং জগতের গভীরে মগ্ন শিল্পী রবীন্দ্রনাথের দোসর হইলেন এই বিশ্বদেবতা। এই বিশ্বাস যে রবীন্দ্রনাথের দোসর হইলেন এই বিশ্বদেবতা। এই বিশ্বাস যে রবীন্দ্রনাথের নৈবেছ, গীতাঞ্জলি, গীতিমাল্য, গীতালি প্রভৃতি স্পষ্ট ধর্মমূলক কাব্যগ্রন্থের ভিতরেই পরিক্ষৃট হইয়া উঠিয়াছে তাহা নহে, রবীন্দ্রনাথের কাব্যজীবনের প্রথম হইতে শেষ পর্যন্থই এই বিশ্বাসের ক্ষৃট এবং অক্ষৃট পরিচয় পাওয়া যায়। নৈবেছ, গীতাঞ্জলি, গীতিমাল্য, গীতালি প্রভৃতির অধ্যাত্ম শ্বর অতি স্পষ্ট বলিয়া এই কাব্যগ্রন্থগুলি যথাসম্ভব বাদ দিয়াই আমি রবীন্দ্রনাথের এই বিশ্বাসের কিছু কিছু প্রমাণ উদ্ধৃত করিতেছি। 'ছবি ও গান'-এর 'পূর্ণিমায়' কবিতাটিতে দেখিতে পাই কবি বলিতেছেন,—

হে ধরণী, পদতলে
দিয়ো না দিয়ো না বাধা
দাও মোরে দাও ছেড়ে দাও,
অনস্ত দিবস-নিশি
এমনি ডুবিতে থাকি
ভোমরা স্থদ্রে চলে যাও।
এ কীরে উদার জ্যোৎস্না,
এ কীরে গভীর নিশি,
দিশে দিশে স্তর্নতা বিস্তারি।
আঁথি তু'টি মুদে গেছে
কোথা আছি কোথা নামি
কিছু যেন বুঝিতে না পারি।

অসীমে স্থনীলে শৃত্যে
বিশ্ব কোথা ভেসে গেছে
তারে যেন দেখা নাহি যায়—
নিশীথের মাঝে শুধু
মহান্ একাকী আমি
অতলেতে ডবিরে কোথায়।

এইখানে রবীন্দ্রনাথের একটি 'মহান্ একাকিছে'র রূপ ফুটিয়া উঠিয়াছে। ইহা শুধু ধর্গ-জগতের একাকিছ নয়; এখানে ধর্ম-জগৎ এবং শিল্প-জগৎ এক হইয়া যাওয়াতে, একের সত্য অন্সের নিয়ামক হইয়াছে। শিল্প-জগতে রূপের পূজারী রবীন্দ্রনাথের যে 'বিজন বাস' তাহার একটি গভীর অর্থ ফুটিয়া উঠিয়াছে 'মানসী'র 'সুরদাসের প্রার্থনা' কবিতায়।

আঁথি গেলে মোর সীমা চলে যাবে
একাকী অসীম ভরা,
আমারি আঁধারে মিলাবে গগন
মিলাবে সকল ধরা।
আলোহীন সেই বিশাল হৃদয়ে
আমার বিজন বাস,
প্রলয় আসন জুড়িয়া বসিয়া
রব আমি বার মাস।

সকল সীমার উর্দ্ধে রূপের অতীতে অসীম রূপাতীতের যে ধ্যান, সেইখানেই কবির বিশ্বাতীত বিজন বাস। এই অসীম এবং রূপাতীত এই কবিতায় অবশ্য একটি বিশুদ্ধ সৌন্দর্য-মূর্তিতেই ধ্যেয়; কিন্তু এই সীমাহীন অথচ সর্বভূতে অমুপ্রবিষ্ট সৌন্দর্য রবীন্দ্রনাথের জীবনে অধ্যাত্ম রহস্ত লাভ করিয়াছে। সেই অধ্যাত্ম দৃষ্টি স্পষ্ট রূপ পাইয়াছে 'মানদী'র 'ধ্যান' কবিতায়, দেখানে—

বিশ্ববিহীন বিজনে বসিয়া বরণ করি; তুমি আছ মোর জীবন-মরণ হরণ করি।

\* \* \*

উদয় শিখরে সূর্যের মতো
সমস্ত প্রাণ মম
চাহিয়া রয়েছে নিমেষ-নিহত
একটি নয়ন সম;
অগাধ অপার উদাস দৃষ্টি
নাহিকো তাহার সীমা।
তুমি যেন ওই আকাশ উদার,
আমি যেন ওই অসীম পাথার
আকৃল করেছে মাঝখানে তার
আনন্দ-পূর্ণিমা।

'ক্ষণিকা'র 'সমাপ্তি' কবিতায়ও দেখি—
পথে যত দিন ছিন্তু, তত দিন
অনেকের সনে দেখা।
সব শেষ হ'ল যেখানে সেথায়
তুমি আর আমি একা।

ভোমার নীরব নিভৃত ভবনে জানি না কখন পশিস্থ কেমনে। অবাক রহিমু আপন প্রাণের নৃতন গানের রবে।

রবীন্দ্রনাথের মতে তাহাঁ হইলে অনস্তের নিঃসীম রহস্তের মধ্যে অবগাহনই হইল 'একাকিছে'র তাৎপর্য। এখানে হৃদয়-সংবাদ সবটুকুই অসীমের সঙ্গে। এই একাকিছের রহস্ত স্থন্দর ভাবে প্রকাশ পাইয়াছে রবীন্দ্রনাথের 'মহুয়া'র মধ্যে 'একাকী' কবিতাটিতে।

চন্দ্রমা আকাশতলে পরম একাকী,—
আপন নিঃশন্দগানে আপনারি শৃষ্ঠ দিল ঢাকি'।
অয়ি একাকিনী,
অলিন্দে নিশীথ রাত্রে শুনিছ সে জ্যোৎস্নার রাগিণী
চেয়ে শৃষ্ঠপানে,
যে রাগিণী অসীমের উৎস হতে আনে
অনাদি বিরহ রস, তাই দিয়ে ভরিয়া আঁধার
কোন্ বিশ্ববেদনার মহেশ্বরে দেয় উপহার।
তারি সাথে মিলায়েছ তব দৃষ্টিথানি,
চোখে অনির্বচনীয় বাণী,

মিলায়েছ যেন তব জন্মান্তর হতে নিয়ে-আসা দীর্ঘনিঃশ্বাসের ভাষা।

মিলায়েছ, স্থগম্ভীর হৃংখের মাঝারে যে-মুক্তি রয়েছে লীন স্তর্কহীন শাস্ত অন্ধকারে। অরণ্যে আজি সাগরে সাগরে
জনশৃষ্ঠ তুষার শিখরে
কোন্ মহাখেতা কোন্ তপস্বিনী বিছাল অঞ্ল,
স্তব্ধ অচঞ্চল,
অনস্তেরে সম্বোধিয়া কহিল কে উর্ধে তুলি' আঁখি,

"তুমিও একাকী।"

যিনি অনস্ত তিনি নিজে তাঁহার বিজন বাসে 'একাকী'; যেখানে তিনি স্ষ্টিকর্তা সেখানেও তিনি একাকী; সেই একাকীর ধ্যান হইতেই জাগে বিশ্বস্থিটি—আদি শিল্পীর শিল্পায়ন। মর্ত্যের সকল শিল্পী সেই আদি শিল্পীর নিকট হইতেই গ্রহণ করেন তাঁহার দীক্ষা; তাই তাঁহার ধ্যান-সমাহিত রূপেও তিনি একাকী—তাঁহার স্ষ্টিশালাতেও তিনি একাকী। এই একাকীর আহ্বান কবি যখন তাঁহার অন্ধরে লাভ করিয়াছিলেন, তখন—

জানিলাম একাকীর নাই ভয় ভয় জনতার মাঝে; একাকীর কোন লজ্জা নাই, লজ্জা শুধু যেথা-সেথা যার-তার চক্ষুর ইঙ্গিতে। বিশ্বসৃষ্টি-কর্তা একা, সৃষ্টিকাজে আমার আহ্বান বিরাট নেপথা লোকে তাঁর আসনের ছায়াতলে।

—( প্রান্তিক, ৩)

এই বিশ্বসৃষ্টি-রূপ বিরাট শিল্পকে রবীন্দ্রনাথ কখনও নটরাজের নৃত্য, কখনও কাব্য, কখনও সঙ্গীতরূপে গ্রহণ করিয়াছেন; এই নৃত্য, এই কাব্য, এই কবিভাকেই তিনি আবার নিজের মতন করিয়া গ্রহণ এবং প্রকাশ করিতে চাহিয়াছেন। তাই— কত যাত্ৰী গেল কত পথে

তুর্লভ ধনের লাগি অভ্রভেদী তুর্গম পর্বতে

তুস্তর সাগর উত্তরিয়া। শুধু মোর রাত্রিদিন,

শুধু মোর আনমনে পথ চলা হল অর্থহীন।

গভীরের স্পর্শ চেয়ে ফিরিয়াছি, তার বেশি কিছু

হয়নি সঞ্চয় করা, অধরার গেছি পিছু পিছু।

আমি শুধু বাঁশরিতে ভরিয়াছি প্রাণের নিখাস,

বিচিত্রের স্বরগুলি গ্রন্থিবারে করেছি প্রয়াস

আপনার বীণার ভস্ততে। —(প্রণাম, পরিশেষ)

সৃষ্টির এই সঙ্গীতরূপটি এবং কবি সেই অনস্ত সঙ্গীতধারার কয়েকটি স্থর নিজের বাঁশরীতে ভরিয়া কি ভাবে তাঁহার কবি-জীবনকে সার্থক করিতে চান, তাহার স্থল্যরতম প্রকাশ দেখি 'সোনার তরী'র 'পুরস্কার' কবিতায়,—

অতি ছুর্গম সৃষ্টিশিখরে
অসীম কালের মহাকন্দরে
সতত বিশ্ব-নির্মার করে
কর্মার সংগীতে,
স্বরতরঙ্গ যত গ্রহতার।
ছুটিছে শৃত্যে উদ্দেশহারা;—
সেথা হ'তে টানি লব গীতধারা
ছোটি এই বাঁশরীতে।
\*

তুলনীয়— সর্বত্ত তোমার পান বিচিত্ত গোরবে
 আপনি ধ্বনিতে থাকে সরবে নীরবে।

অম্বত্র কবি বলিয়াছেন,—

আমি নটরাজের চেলা,
চিত্তাকাশে দেখচি খেলা,
বাঁধন-খোলার শিখচি সাধন
মহাকালের বিপুল নাচে।

যে নটরাজ নাচের খেলায় ভিতরকে তার বাইরে ফেলায় কবির বাণী অবাক্ মানি

তা'রি নাচের প্রসাদ যাচে।

—( মুক্তি-তত্ত্ব, নটরাজ, ঋতুরঙ্গশালা )

এই নটরাজের বা বিশ্বকবির শিশ্বতের গর্ব কবিকে মান্থবের মতামত সম্বন্ধে উদাসীন করিয়া তুলিয়াছিল। রবীন্দ্রনাথ জানিতেন, জবাবদিহি সেই একের কাছে, মান্থবের কাছে নয়। মান্থবের আজ্ঞা-অন্থরোধ সবই উপেক্ষা করা চলে, কিন্তু গুরুর আদেশ শিরোধার্য। তাই দেখি—

নানা গান গেয়ে ফিরি নানা লোকালয়; হেরি সে মত্তভা মোর বৃদ্ধ আসি কয়; "তাঁর ভত্য হয়ে তোর, এ কী চপলতা।

> আকাশে তারকা ফুটে, ফুলবনে ফুল, থনিতে মাণিক থাকে, হয়নাকো ভুল— তেমনি আপনি তুমি যেথানে যে গান রেখেছ, কবিও যেন রাখে তার মান।

> > —( উৎসর্গ, সংযোজন, ৬)

কেন হাস্ত পরিহাস, প্রণয়ের কথা,
কেন ঘরে ঘরে ফিরি ভূচ্ছ গীতরসে
ভূলাস এ সংসারের সহস্র অলসে।"
দিয়েছি উত্তর তাঁরে, "ওগো পককেশ,
আর্মার বীণার বাজে তাঁহারি আদেশ।
যে আনন্দে, যে অনস্ত চিত্তবেদনায়
ধ্বনিত মানবপ্রাণ, আমার বীণায়
দিয়েছেন তারি স্থর—সে তাঁহারি দান,
সাধ্য নাই নষ্ট করি সে বিচিত্র গান।
তব আজ্ঞা রক্ষা করি নাই সে ক্ষমতা,
সাধ্য নাই তাঁর আজ্ঞা করিতে অক্যথা।"
—( উৎসর্গ, সংযোজন, ৭)

কবিগুরুর 'কবিগুরু'ই যে শুধু সেই পরম এক ছিলেন তাহা নহে, কবির শ্রোভাও ছিলেন সেই 'এক', সমঝদারও তিনি।

> জানি আমি মোর কাব্য ভালবেসেছেন মোর বিধি, ফিরে যে পেলেন ভিনি দ্বিগুণ আপন দেওয়া নিধি।

ছায়াতে তিনিও সাথে ফেরেন নিঃশব্দ পদচারে, বাঁশির উত্তর তাঁ'র আমার বাঁশিতে শুনিবারে। —( সৃষ্টিকর্তা, পুরবী)

আবার,

মোর জন্মকালে নিশী**খে** সে কে মোরে ভাসালে দীপ-আলা ভেলাখানি নামহারা অদৃশ্রের পানে ; আজিও চলেছি ভার টানে। বাসাহারা মোর মন ভারার আলোতে কোন্ অধরাকে করে অন্বেষণ পথে পথে
দুরের জগতে।

ওগো দূরবাসী,

কে শুনিতে চাও মোর চিরপ্রবাসের এই বাঁশি—
অকারণ বেদনার ভৈরবীর স্থরে
চেনার সীমানা হতে দ্রে
যার গান কক্ষ্যুত তারা
চিররাত্রি আকাশেতে খুঁজিছে কিনারা।

—( দুরের গান, সানাই )

'রোগশ্যায়' বসিয়া কবি যে গান রচনা করিয়াছেন সে সম্বন্ধেও তিনি বলিয়াছেন,—

যখন বীণায় মোর আনমনা স্থরে
গান বেঁধেছিরু বসি একা
তখনো যে ছিলে তুমি দূরে,
দাও নাই দেখা;
কেমনে জানিব সেই গান
অপরিচয়ের তীরে তোমারেই করিছে সন্ধান।
দেখিলাম, কাছে তুমি আসিতে যেমনি
তোমার গতির ভালে বাজে মোর এ ছল্ফের ধানি;

মনে হল, স্বরের সে মিলে উচ্ছুসিল আনন্দের নিখাস নিখিলে। (—৩৪)

কিন্তু রবীন্দ্রনাথের এই 'তুমি' কে ? ইহাকে চিত্রা, বিচিত্রা, অন্তর্থামী, জীবনদেবতা বহু রূপেই রবীন্দ্রনাথের কাব্যের ভিতরে পাওয়া যায়। কাব্যের ভিতরে এই 'চির-অপরিচিতে'র কোন স্পষ্ট পরিচয় পাওয়া সন্তব নয়, আছে শুধু আভাস ও ইঙ্গিত। তবু যদি দার্শনিক ভাষায় ইহাকে প্রকাশ করিতে হয় তবে বলিতে হয়, ইহা হইতেছে একটি অনাদি অনস্ত বিচিত্রলীলাময়ী স্ক্রনী-শক্তি। এই শক্তির লীলার একটি বিশেষ হল্প আছে: সেই ছল্পের এক দিকে আছে 'একে'র ভিতরে আছ্ম-সংহরণ, অপর দিকে বহুর ভিতরে আছ্ম-উংসর্জন। পাশ্চাত্য দার্শনিক বের্গস্ক-এর মধ্যেও আমরা বিশ্বনিখিলের অন্তর্নিহিত একটি স্ক্রনী-শক্তিতে বিশ্বাস দেখিতে পাই, তিনিও সেই শক্তিকে বলিয়াছেন প্রাণ-শক্তি। কিন্তু এ-শক্তিও জড়শক্তি; রবীন্দ্রনাথের স্ক্রনীশক্তি একটি নিত্যবিবর্তনশীল চিংশক্তি; এই চিংশক্তি কবির মনের গভীরে ঔপনিষদিক 'একে'র সহিত মিলিয়া-মিলিয়া এক হইয়া গিয়াতে।

রবীজ্রনাথের এই অধ্যাত্মবোধ এবং তজ্জাত না হইলেও তৎসহচর বহির্বিম্থতা এবং আত্মস্বাতন্ত্র্যবোধ রবীক্রনাথের শিল্প-জীবনে একেবারে তরঙ্গহীন একটানা পরিণতি লাভ করিতে পারে নাই। প্রথম জীবনে অস্ততঃ তাঁহার এই স্বাতন্ত্র্যবোধ এবং সমাজবোধের ভিতরে একটা হন্দ ছিল; কিন্তু ভার পরে মনে হয়, শিল্পের ক্ষেত্রে এই স্বাতন্ত্র্যবোধে তাঁহার যেন একটা অচলগ্রেভিষ্ঠা লাভ হইয়াছিল। এই আত্মতন্ত্রের এবং সমাজভন্ত্রের ভিতরে একটা প্রবদ ক্ষ স্পষ্ট রূপ

লাভ করিয়াছে তাঁহার স্থাসদ্ধ 'এবার ফিরাও মোরে' কবিতায়। এখানে দেখিতে পাই, কবির নিজের এই স্বাতম্ভ্রা এবং পলাতকাবৃত্তির বিরুদ্ধে প্রচণ্ড বিজোহ। এই কবিতার প্রথম অংশে রহিয়াছে একটি বলিষ্ঠ সমাজবোধের পরিচয়। এই সমাজবোধ কবিকে সমীরে সমীরে না ছলিয়া এবং কোন মোহিনী মায়ায় না ভূলিয়া, বিজ্ঞানিষাদ্দন অন্তরের নিকুঞ্জছায়ায় অলস-উদাস্তে না বিদয়া থাকিয়া 'ধ্সর প্রসর রাজপথে' বাহির হইয়া আদিবার প্রেরণা দিয়াছিল। এখানে আর কবি কর্মহীন অলস জীবন বরণ করিয়া লইতে চান নাই, পরস্ক অতি স্পষ্টাক্ষরেই কবি-জীবনের একটি সামাজিক করণীয় নির্ধারণ করিয়া লইয়াছিলেন। এখানে কবি আর 'মুদ্ধ হয়ে আপনার স্থরে' সংসারসীমা অতিক্রম করিয়া যাইতে চান নাই; এখানে স্পষ্ট বলিয়াছেন—

সে বাঁশিতে লিখেছি যে স্থর
তাহারি উল্লাসে যদি গীতশৃত্য অবসাদপুর
ধ্বনিয়া তুলিতে পারি, মৃত্যুঞ্জয়ী আশার সঙ্গীতে
কর্মহীন জীবনের এক প্রান্ত পারি তরঙ্গিতে
শুধু মুহুর্তের তরে, ছঃখ যদি পায় তার ভাষা,
স্থপ্তি হ'তে জেগে ওঠে অন্তরের গভীর পিপাসা
স্বর্গের অমৃত লাগি',—তবে ধন্ত হবে মোর গান,
শত শত অসস্তোষ মহাগীতে লভিবে নির্বাণ।

কিন্তু এই ঘাটে রবীন্দ্রনাথ বেশিক্ষণ স্থর রাখিতে পারেন নাই; সহজাত অধ্যাত্মপ্রবণতা তাঁহার মনের জ্ঞাতে-অজ্ঞাতে স্থরের মোড় ফিরাইরা দিতে লাগিল, তীত্র-সমাজবোধ ধীরে ধীরে মোড় ফিরিয়া স্তিমিত হইয়া আসিতে লাগিল। প্রাথমে যেমন বিজোহীর বলিষ্ঠ স্থারে নিজেকে কঠিন কর্মে আহ্বান করিয়া বলিয়াছিলেন,

> কবি, তবে উঠে এসো, যদি থাকে প্রাণ তবে তাই লহ সাথে, তবে তাই করো আজি দান। বড় হু:খ, বড় ব্যথা, সন্মুখেতে কষ্টের সংসার বড়ই দরিজ, শৃত্য, বড় ক্ষুদ্র, বন্ধ অন্ধকার। অন্ন চাই, প্রাণ চাই, আলো চাই, চাই মুক্ত বায়ু, চাই বল, চাই স্বাস্থ্য, আনন্দ-উজ্জ্ব পরমায়ু, সাহসবিস্তৃত বক্ষপট।—

পরে আর সে স্থর রহিল না, বৃহত্তের অস্পপ্ত আবরণে সে ক্রমবিলীয়মান। কবির কর্তব্যকে সন্মুখের ছঃখ-ব্যথান্তরা, দরিজ, ক্ষুজ,
অন্ধকার কন্তের সংসার হইতে ছাড়াইয়া লইয়া কবি তাহাকে থখন
বৃহৎ-জীবনের নাম-না-জানা আদর্শের পশ্চাতে অভিসারে পাঠাইলেন,
তখন এই বন্ধ অন্ধকার কন্তের সংসারের হাত হইতে কবিও আস্তে
আস্তে নিস্কৃতি পাইতে লাগিলেন। আদর্শের এই কঠিন-পখ—ধনমান-প্রাণ সঁপিয়া, সর্বস্থ দানে যেখানে হোম-হুতাশন জালিতে হয়—
হুংপিগু ছিন্ন করিয়া যেখানে শেষ আহুতি দিতে হয়, তাহাই আবার
একটু একটু করিয়া 'নিরুপমা সৌন্দর্য প্রতিমা'র রূপে ধারণ করিল
এবং পর-মুহুর্তেই দেখা দিল 'বিশ্ব-প্রিয়া'র রূপে। শেষ পর্যস্ত দেখিতে পাই, সেই অজ্ঞাত 'একে'র ভিতরে গিয়াই জীবনের সব
সার্থকতা—'তৃপ্ত হবে এক প্রেমে জীবনের সর্ব প্রেমত্যা।' এই
কারণেই সমাজবোধ রবীজ্ঞনাথের নিকট কোন দিনই খ্ব তীত্র হইয়া
উঠিতে পারে নাই। সমাজবোধ বাহাদের খ্ব তীত্র—শুধু তীত্র नग्र-- नमाक्यताथरक है याहादा श्रदम (आयाताथ कदिया महेबार्डन, তাঁহাদের নিকটে সমাজই যে পরম সভা—'ভাহার উপরে নাই'। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের সমাজবোধ সেই অধ্যাত্ম 'একে'র যে বোধ তাহার অঙ্গীভূত হইয়া থাকায় কখনও রবীন্দ্রনাথের নিকট হইতে সর্বস্থ-আছতির দাবী জানাইতে পারে নাই। তাই বলিয়া আমি রবীন্দ্রনাথের শিল্পবোধের ভিতরে সমাজবোধের একান্ত অপ্রাচর্যের কথা বলিতেছি না। কবিভার ক্ষেত্রে তাঁহার সমাজবোধের পরিচয় অপ্রচুর না হইলেও অস্পষ্ট; অবশ্য কোন অধ্যাত্মবোধের সহিত যুক্ত না হইয়া স্ব-মহিমায় প্রতিষ্ঠিত জীবন অবলম্বন করিয়া রচিত কবিতাও রবীন্দ্রনাথের কম নহে। কবিতার ক্ষেত্রে এই সমাজবোধকে তুর্বল বা অস্পষ্ট স্বীকার করিলেও রবীন্দ্রনাথের এতগুলি উপক্রাস, ছোট গল্প এবং বিবিধ রক্ষাের গভা লেখাকে অবহেলা করিলে চলিবে না. এবং ইহার ভিতরে রবীন্দ্রনাথের যে সমাজ-চেতনার পরিচয় আছে, অন্ততঃ বাঙলা দেশে তাহা বিরল। তাহা হইলে রবীন্দ্রনাথের সমাজবোধ তীব্ৰ নয় এ-কথা বলিবার তাৎপর্য কি? তাৎপর্য এই যে, এই সমাজ-চেতনা রবীন্দ্রনাথের জীবনে সবটুকু শ্রদ্ধা বা চরম শ্রদ্ধা আদায় করিয়া লইতে পারে নাই।

'এবার ফিরাও মোরে' সম্বন্ধে এক দল পাঠক-সমাজে একটা বিশ্বাস আছে যে উহা রবীক্রনাথের কাব্য-জীবনে একাস্থই একটা সাময়িক আলোড়ন, রবীক্রনাথের কবি-মানসে ইহার কোন গভীর স্থান নাই—এ আলোড়নটা অনেকখানি নক্ষাগ্রত জাতীয়তাবোধের একটা আক্ষিক বিক্ষোরণের মতন। কথাটা সভ্য নছে। 'এবার ফিরাও সোরে' কবিতাটিতে যে দ্বন্ধ দেখিতে পাই, অনেক পূর্ব ছইতেই এই দ্বন্ধ ভাঁহার কবিতার ভিত্তর দিয়া প্রকাশ পাইয়াছে। আমরা পূর্বেই দেখিয়াছি, কবি-মনের ভিতরে আশৈশব যে একটা রোম্যান্টিক বিষাদ ছিল—এবং কেবলই যে

> "লুকায়ে, শুকায়ে, শরীর শুটায়ে কেবলি কোটরে বাস"—

'প্রভাত-সঙ্গীতে'র ভিতরেই ইহার বিরুদ্ধে কবি-মনের একটা প্রভিক্রিয়া দেখা যায়। এ প্রভিক্রিয়া একটা ব্যাধিত (morbid) আত্মকেন্দ্রিকতা হইতে বৃহৎ বহির্জগতে আত্ম-প্রসারের জ্ব্য—ইহার প্রয়োজন ছিল মৃক্ত আলো-হাওয়ায় কবি-মনের স্বাস্থ্যের জ্ব্যুই। কিন্তু 'কড়ি ও কোমলে'র অনেক কবিতার ভিতরে এই আত্ম-প্রসারের তাগিদের সহিত সমাজ্ব-চেতনারও পরিচয় মেলে। এই জ্বাতীয় একটি চমৎকার কবিতা 'স্বপ্লরুদ্ধ' আমরা পূর্বেই উদ্ধৃত করিয়াছি। কৈশোর প্রেমের মদির স্বপ্লবিলাদে বদ্ধ কবি বলিয়া-ছিলেন,—

কত আর করিবে গো বসিয়া বিরলে
আকাশ-কুস্থমবনে স্বপন চয়ন।
দেখ ওই দূর হ'তে আসিছে ঝটিকা,
স্বপরাজ্য ভেসে যাবে খর অঞ্চজলে।
দেবতার বিছ্যুতের অভিশাপ-শিখা
দহিবে আধার নিজা বিমল অনলে।
চলো গিয়ে থাকি দোঁহে মানবের সাথে,
স্থ-তুঃখ লয়ে সবে গাঁথিছে আলয়,
হাসি-কাল্পা ভাগ করি ধরি হাতে হাতে
সংসার-সংশয় রাত্রি রহিব নির্ভন্ন। — (মরীচিকা)
ইহা শুধু কৈশোর প্রোমের মদির বিহ্নল্ড। হইতে বাহিরে আসিবার

আকাক্সা নয়, ইহা মদির কাব্য-বিলাস হইতে একটি সবল কাব্যধর্মে দৃঢ় প্রতিষ্ঠা লাভের আকাক্ষা। তখন পর্যস্ত সমাজচেতনার ভিতরেই কবি মুক্তির সম্ভাবনা দেখিয়াছিলেন। কবি অনুভব করিয়াছিলেন, তখন পর্যস্ত যে তাঁহার 'গান রচনা' তাহা—

এ শুধু অলস মায়া, এ শুধু মেঘের খেলা,
এ শুধু মনের সাধ বাতাসেতে বিসর্জন;
এ শুধু আপন মনে মালা গেঁথে ছিঁড়ে ফেলা,
নিমেষের হাসিকান্না গান গেয়ে সমাপন।
শ্রামল পল্লবপাতে রবিকরে সারাবেলা
আপনার ছায়া লয়ে খেলা করে ফুলগুলি,
এও সেই ছায়া খেলা বসস্তের সমীরণে।
কুহকের দেশে যেন সাধ করে পথ ভুলি
হেথা হোথা ঘুরি ফিরি সারাদিন আনমনে।

—( গান রচনা )

এ জাতীয় জীবন কবির নিজের নিকটেই অভিশপ্ত বলিয়া মনে হইয়াছে, এই অতৃপ্ত আত্মরতির আকাজ্ঞাকে নিজেরই 'প্রেতের পিপাসা' বলিয়া লাগিয়াছে। এ যেন—

> ত্ব'টি চরণেতে বেঁধে ফুলের শৃঙ্খল কেবল পথের পানে চেয়ে বদে থাকা। মানব-জীবন যেন সকলি নিক্ষল, বিশ্ব যেন চিত্রপট, আমি যেন আঁকা।

কোথা সংসারের কাজে জাগ্রত হৃদয়, কোথারে সাহস মোর অস্থিমজ্জাময়। —( অক্ষমতা ) ইহার পরের কবিতাই হইল 'জাগিবার চেষ্টা'— স্বপ্নের সমাধি মাঝে বাঁচিয়া কী হবে, যুঝিতেছি জাগিবারে,—আঁখি রুদ্ধ হায়।

্মোর বঙ্গে কাহারেও দেব না কি বল,
মোর প্রাণে পাবে না কি কেহ নবপ্রাণ।
করুণা কি শুধু ফেলে নয়নের জল,
প্রেম কি ঘরের কোণে গাহে শুধু গান ?
তবেই ঘুচিবে মোর জীবনের লাজ
যদি মা করিতে পারি কারো কোনো কাজ।

নিজের বহির্বিমূখ হুর্বল আত্মকেন্দ্রিকতাকে ধিকার দিয়া কবি নিজেই বলিয়াছেন—

গান গাহি বলে কেন অহংকার করা।
শুধু গাহি বলে কেন কাঁদি না শরমে।
খাঁচার পাখির মতো গান গেয়ে মরা,
এই কি মা আদি অস্ত মানব-জনমে।

কে আছ মলিন হেথা, কে আছ তুর্বল,
মারে তোমাদের মাঝে করো গো আহ্বান,
বারেক একত্রে বসে ফেলি অশ্রুজল,
দূর করি হীন গর্ব, শৃক্ত অভিমান।
তার পরে একসাথে এস কাজ করি,
কেবলি বিলাপ-গান দূরে পরিহরি॥

—( কবির অহংকার )

তাহা হইলে দেখা যাইতেছে, ভবিশ্বতে কোন্ কবিধর্মে তিনি প্রতিষ্ঠিত হইবেন এই 'কড়ি ও কোমলে'র যুগে রবীন্দ্রনাথের মনে এই প্রশ্নটি নানা ভাবে জ্বাগিয়াছিল এবং বৃহত্তর মানব-সমাজের সহিত সক্রিয় ঐকাত্ম্যের মধ্যে কবি তাঁহার কাব্য-সাধনার প্রতিষ্ঠা খুঁজিতেছিলেন। কিন্তু এই পথে কবির আর চলা হয় নাই; ধীরে ধীরে মনের কোণে উকি-ঝুঁকি মারিয়াছেন জ্বীবনদেবতা, এই সংসারের পথ হইতে কবিকে তিনি ভূলাইয়া লইয়া গিয়াছেন অস্ত পথে। এই অস্ত পথে আসিয়াও বিশ্বজ্বীবনের সহিত কবি-জীবনের নিবিড় যোগ রহিয়াছে; কিন্তু সেখানে যোগস্ত্র সেই পরম এক। সংসার স্ব-মহিমায় তাই প্রতিষ্ঠা লাভ করিয়াছে কম, মহিমা তাহার অনস্তের পরিচয়-লিপিতে,—অসীমের আভাসে। সৌন্দর্যের সংজ্ঞাই তাই রবীন্দ্রনাথের মতে শুধু অনস্তের আভাস—প্রকৃতির ক্ষেত্রেও মামুষের ক্ষেত্রেও। 'সোনার তরী'তে উঠিয়াও কবি মাঝে মাঝে এই বৃহত্তর সমাজ-জ্বীবনের সহিত অখণ্ডযোগ রক্ষা করিতে চাহিয়াছেন—

চাহি না ছিঁড়িতে একা বিশ্বব্যাপী ডোর, লক্ষকোটি প্রাণী সাথে একগভি মোর।

—( গতি )

অথবা, বিশ্ব যদি চলে যায় কাঁদিতে কাঁদিতে আমি একা বসে রব মুক্তি-সমাধিতে ?

—( মুক্তি )

কিন্তু এই বিশ্বকে—নিখিল মানব-সমাজকে তিনি একান্ত জড়বৃদ্ধিতে গ্রহণ করিতে পারেন নাই বলিয়া বিশ্বের ভিতর দিয়া এক বিশ্বাতীতই তাঁহার কাছে বড় হইয়া উঠিয়াছিল; তখন সকলের ভিতরেই তিনি অক্কেন্ডৰ করিতে চেষ্টা করিয়াছেন বিশ্বাতীতের মহিমা।

এই সব কারণে রবীন্দ্রনাথ শিল্পের সাংসারিক প্রয়োজনের দিকটাকে যতটা পারেন অস্বীকার করিতে চেষ্টা করিয়াছেন। যেখানে স্বীকার করিয়াছেন সেখানেও বড জোর সেই—'গীতরস-ধারা করি সিঞ্চন সংসার-ধূলিজালে'—এই পর্যন্ত—ইহার বেশী নয়। এখানে মাক্স পিম্বিগণের সহিত থেটা পার্থক্য সেটা জীবনের মূল শ্রেয়োবোধেরই পার্থকা। মাক্স্ পিছিগণ শিল্পকে শুধু প্রয়োজনের বলেন নাই, তাঁহাদের মতে আদল শিল্প তাহাই যাহা একটি বিশেষ দলের হাতে শাণিত অন্ত্র। তাঁহাদের শ্রেয়োবোধ সম্পূর্ণরূপে জাগতিক বিপ্লবের পথে—যে বিপ্লব মান্তুষের জীবন হইতে দূর করিয়া দিবে সর্বপ্রকারের অসাম্যের পাপ,—মামুষকে প্রতিষ্ঠিত করিবে শ্রেণীহীন সমাজে। ইহাকে যদি মানুষের পরম শ্রেয়: বলিয়া স্বীকার করিয়া লওয়া যায়, তবে এ-কথাও স্বীকার করিতে হয়,—ভাহাই খাঁটি শিল্প যাহা বহন করে বিশ্বাতীতের আভাস নয়, বিপ্লবের বহ্নি, এবং তাহার ভিতর দিয়া শ্রেণীহীন নবজীবনের সূচনা। যে কথা বলিয়া আরম্ভ করিয়াছিলাম সেই কথা বলিয়াই তাই শেষ করিতে হয়.—রবীশ্রনাথের সঙ্গে সাম্প্রতিক কালের যা বিরোধ তাহা শিল্পবোধের বিরোধ নয়---कीवनतार्थत्र, त्थार्यात्वार्थत्र विद्राध ।

## যুগধর্ম ও যুগশিপ্প

গত দ্বিতীয় মহাযুদ্ধ যখন তাহার বিশ্বগ্রাসী পরিণতি লাভ করিল, তখন আমরা দেখিতে পাইলাম, সমস্ত পৃথিবীটা মোটামটি-ভাবে তুই ভাগে বিভক্ত হইয়া গেল; সংক্ষেপে বলিতে গেলে, তুইটি ভাগের একটি ভাগ হইল ফ্যাসিন্ট, অপরটি হইল ফ্যাসি-বিরোধী গণতান্ত্রিক। ইহার ভিতরে চরম মজার কথা হইল এই. ঘটনাচক্রে আমরা পৃথিবীর গণভন্তের কর্ণধাররূপে দেখা পাইলাম শ্রীযুক্ত চার্চিল সাহেবের। কিন্তু ফ্যাসিবাদের পতনের পরে শ্রীযুক্ত চার্চিল যখন প্রথম দিন বিজ্ঞয়-ভাষণ দান করিলেন, সেই দিনই তাঁহার কণ্ঠে অতি স্বাভাবিক দন্তের স্থারে বাহির হইয়া আসিল বিশ্ববাসীর নিকটে গুঢ়বাণী—"রুল ব্রিটানিয়া রুল দি ওয়েভ্স্"! কিন্তু এই চার্চিল সাহেবকেও কিছদিন বিখের দরবারে গণতন্তের গান করিয়া আসর বেশ জ্বমাইয়া বাখিতে ইইয়াছে। জিনিসটিকে একটা নির্জনা ভংগমি বলিয়া ছাডিয়া দিলে চলিবে না! চার্চিলকেও যে একদিন বিশুদ্ধ গণতন্ত্রের কথা বলিয়া যুদ্ধ পরিচালনা করিতে হইয়াছিল তাহার ভিতর দিয়া সত্যকার চার্চিল-ধর্ম কিছু প্রকাশ না পাক্, একটা বিরাট যুগধর্ম প্রকাশ পাইয়াছে। যে যুগধর্ম মান্তুষের জীবনাদর্শকে প্রভাবান্বিত করিয়াছে, ইচ্ছায় হোক অনিচ্ছায় হোক, তাহার জয়-গান করিতেই হইয়াছে।

এমনি করিয়াই যুগধর্ম আমাদের নিকট হইতে ভাহার জয়গান আদায় করিয়া লয়, আমরা কপ্তে সে জয়গানকে স্বীকার করি, কিন্তু মুখে হয়ত সব সময় স্পষ্ট করিয়া স্বীকার করি না। যুগধর্ম এইভাবে আমাদের সমগ্র জীবনের অন্তর্যামিরূপে দেখা দেয় বলিয়া সে আমাদের সকল ুশিল্প-সৃষ্টিরও অন্তর্যামী।

এই যুগধর্ম কথাটা আজ্ঞকাল বড় বেশী ব্যবহৃত হইতেছে, আর কথাটা বতাই বেশী করিয়া ব্যবহৃত হইতেছে একদল লোক ততাই কথাটার উপরে বিরক্ত হইয়া উঠিতেছেন। তাঁহারা বলিবেন, মানিতে হয় ত এক ধর্মকে মানিব—যে ধর্ম অচল অটল—শাশ্বত; মাঝখানে আবার স্থানে অস্থানে কথায় কথায় এই একটা যুগধর্মের উৎপাত সৃষ্টি করা হইতেছে কেন ?

করা হইতেছে এই জন্ম যে, আসলে ধর্ম জ্বিনিসটাই কোথাও অচল এবং শাশ্বত হইয়া বসিয়া নাই। ধর্মের ভিতরে এই যে একটা নিরন্তর হইয়া উঠিবার প্রশ্ন রহিয়াছে, ধর্মের এই গতিশীল রূপটির উপরে জোর দিবার জন্মই আজকাল যুগধর্ম কথাটাকে বারবার করিয়া সর্বপ্রসঙ্গে ব্যবহার করিতে হয়।

যুগধর্ম কথাটা যে অনেক সময় আমাদের নিকট বিরক্তিকর হইয়া দেখা দেয়, তাহার কারণ, যুগধর্ম কথাটার একটা তরল অর্থ আছে এবং এই তরল অর্থেই কথাটিকে গ্রহণ করিতে আমরা অভ্যস্ত । বাঙলাদেশে অকস্মাৎ একটি সর্বগ্রাসী ছভিক্ষ দেখা দিল। এই ছভিক্ষকে অবলম্বন করিয়া বাঙলাদেশের কাবাকুঞ্জের কবিগণ সমস্বরে 'কেন চাই, কেন চাই' করিয়া মুখর হইয়া উঠিলেন, শিল্পীরা ছবি আঁকিতে আরম্ভ করিলেন—ভোজমন্ত লাট-সাহেবের বাড়ির পাশে ডাস্টীবনের পাশে বসিয়া ছেঁড়া ক্লটির টুকরা এবং সর্বচ্ছিত্ত মাংসের হাড় লইয়া মামুষে ও কুকুরে সমানে কামড়া-কামড়ি চলিতেছে। এই ছভিক্ষ বাঙলাদেশে কিছু চিরস্ভন নহে, আবার

আমাদের ঘরে স্বাচ্ছন্দ্য কিরিয়া আসিতে পারে; তখন যে আবার ডাস্টবিনের ঝুড়ি ঝুড়ি গল্প, কবিতা, চিত্রকে ঝুড়িতে ঝুড়িতে করিয়াই ডাস্টবিনে ফেলিয়া দিয়া আসিতে হইবে। শিল্পের ক্লেত্রে এই যুগধর্মকে লইয়া এত গলাবাজি বা আফালন করিয়া লাভ কি ?

উপরে যে যুগধর্মের কথা বলা হইল, আসলে ইহাই কিন্তু যুগধর্ম নহে। একটা জাতির জীবনে যখন যে সাময়িক আলোড়ন দেখা দেয় তাহাই ভাহার জীবনে একটা যুগধর্মকে বহন করিয়া আনে না। যুগধর্ম কথাটির আর একটি গভীরতর তাৎপর্য রহিয়াছে; তাহার সেই রূপটি অনুভব করিতে না পারিলে আমরা সমুক্তীরে বসিয়া বাত্যা-বিক্লুক্ক প্রতিটি তরক্ষে শুধু এদিকে-ওদিকে দোল খাইয়াই মরিলাম, যথার্থ প্রোতাপন্ন, ইইয়া যুগধর্মকে গ্রহণ করিতে পারিলাম না।

আর একটি দৃষ্টাস্তের সাহায্যে কথাটিকে ব্ঝিবার চেষ্টা করা যাক্। এক এবং অবিভাজ্য বাঙলাদেশকে জ্বোর করিয়া ছইভাগ করিয়া মোটাম্টিভাবে হিন্দু-মুসলমানের ভিতরে তাহাকে বন্টন করিয়া দেওয়া হইয়াছে। এই বঙ্গভঙ্গের পূর্বে ও পশ্চাতে দেখা দিয়াছে হত্যা, অগ্নিকাণ্ড, লুটতরাজ, বেইজ্জতি—সর্বপ্রকারের পাপাচার; ফল হইয়াছে অগণিত নরনারীর পক্ষে সর্বনাশা বিপর্যয়—বিপর্যয় ধর্মে, রাষ্ট্রে, সমাজে, আর্থিক জীবনে—শিক্ষা-দীক্ষায়, সংস্কৃতিতে। এই যে সর্বনাশা বিপর্যয় ইহাকেও দেখিবার—গ্রহণ করিবার—ছইটি দিক্ রহিয়াছে। একদিক্ হইতে বলা যায়, বাঙলাদেশে বিশেষ একটি যুগে একদল সাআজ্যবাদী এবং আর একদল স্বার্থায়েধীর যৌথ চক্রান্তে একটা সাম্প্রদায়িকভার আত্মঘাতী মন্ততা দেখা দিয়াছিল; সেই মন্তভার হানাহানিতে ধনেপ্রাণে জাহায়মে গিয়াছে উভয়্ন সম্প্রদায়ই। এই দৃষ্টিডে সব জিনিস্টিকে দেখা নিভান্তই একটা

অগভীর সাময়িক দৃষ্টিতে দেখা। এই সাময়িক আলোড়ন কোলও যুগধর্মকে বহন করিভেছে না; স্থভরাং এই দৃষ্টিতে বাঙলাদেশের জাতীয় জীবনকে দেখিয়া যিনি তাহাকে সাহিত্যে বা অস্ত শিল্পে রূপ দিবার চেষ্টা করিবেন, তিনি ঠুনকো সাময়িক শিল্পই সৃষ্টি করিবেন; ইহা ছারা যুগধর্ম এবং সেই যুগধর্ম-প্রাণোদিত শিল্প-সৃষ্টির বিচার চলে না

কিন্তু বাঙলাদেশের এই যে বিশেষ যুগের একটি বিশেষ আলোড়ন ইহাকে দেখিবার এবং গ্রহণ করিবার আর একটি গভীর দৃষ্টি রহিয়াছে: मেरे मृष्टिए চारिय़ा मिथिल स्विरिष्ठ भारेत, এर जालाएन এवः বিপর্যয়ের সহিত মহাকালের চল্লের যে নিরবচ্ছির আবর্তন ভাহার একটি গভীর যোগ রহিয়াছে। একটা ধর্মের আৰবণ-মাত্রকে অবলম্বন করিয়া একটা জাতির জীবনে রাষ্ট্র-বাবস্থা, সমাজ-বাবস্থা, আর্থিক বাবস্থা—সর্ববিধ বাবস্থাতেই একটা গভীর অসামা কালের রুপচক্রের সারলীল গতি ব্যাহত করিতেছিল, জাতির অগ্রগতির পথে বহুদিনের পুঞ্জীভূত এই বাধা-জঞ্চালকে ভাঙিয়া পোড়াইয়া নিঃশেষ করিয়া দিবার প্রয়োজন ছিল। স্থতরাং জাতীয় জীবনের এই আলোড়ন-বিপর্যয়ের শুধু ধ্বংসাত্মক রূপই নহে, তাহার সঙ্গে সঙ্গে নৃতন সৃষ্টিগর্ভ একটা বিপ্লবাত্মক রূপও আছে। এই রূপটি বহন করে যুগধর্মকে। এইরূপে ইহা জাতীয় জীবনের ক্রম-বিবর্তন হইতে বিচ্ছিন্ন হইয়া পড়িয়া জাতীয় জীবনের ইতিহাসে নেহাংই একটা আকস্মিক থাপছাড়া বস্তু হইরা উঠে নাই, বরঞ্চ জাতীয় ইতিহাসের যে জটিল-কুটিল স্রোভোধারা ভাহাই এই ধর্মকে বছন করিয়া লইয়া আসিয়াছে।

যুগধর্ম তাহা হইলে বলিব কাহাকে? আমাদের সমগ্র সমাজ-জীবনের স্বস্তম্ভলে যত শক্তির আলোড়ন-বিলোড়ন রহিয়াছে তাহার

ভিতর দিয়া একটা ধর্ম আমাদের সমাজ-জীবনে নিরম্বর হট্যা উঠিতেছে। এই ধর্ম শাশ্বত এই অর্থে যে তাহার এই নিরন্তর হইয়া ওঠার ভিতরে একটা একাগ্রতা এবং অখণ্ডতা রহিয়াছে। মান্নবের ইতিহাস পর্যালোচনা করিলে আজ এ-কথাটা স্পষ্ট হইয়া উঠিতেছে. তাহার যে প্রবাহ তাহা জড় অন্ধই ছোক্, অথবা তাহার পশ্চাতে চৈতস্তের দোলাই থাকুক, তাহা কোথাও খাপছাড়া এলোমেলো নহে; সে যখন যতটুকু হইয়া উঠিয়াছে সেই সবটুকু হওয়াই মিলিয়া-মিশিয়া একটা অথগুতা লাভ করিয়াছে এবং তাহার এই সমগ্র অথগুতা জুডিয়া রহিয়াছে 'একে'র সাধনা। এই একছ এবং অখণ্ডছই হইল আমাদের ক্রমবিকশিত ধর্মের শাশ্বতত। কাল-প্রবাহের প্রত্যেক অংশের ভিতর দিয়াই এই ধর্ম একটি বিশেষ পরিণতি লাভ করিতেছে: এই ক্রমপরিণতিটি একটি কাল-সীমানায় আসিয়া যখন বিশেষ হইয়া ওঠে—তখন তাহাকেই আমরা বলিব যুগধর্ম। যুগধর্ম তাই আমাদের শাশ্বত ধর্মের কখনও বিরোধী হইয়া উঠিতে পারে না: যত বড় বিপর্যয়কেই সে বহন করিয়া আফুক, সে কখনই সম্পূর্ণ ধ্বংসাত্মক হইয়া ওঠে না: সকল বিরোধ-বিজ্ঞোহ-বিপ্লবের ভিতর দিয়াও সে ডাকিয়া বলে, I am come not to destroy, but to fulfil, আমি কিছুই ভাঙিতে আসি নাই, সকলই পূর্ণ করিতে আসিয়াছি। পূর্ণ করিবার পূর্বে যেটুকু জঞ্চাল পোড়াইয়া লইবার তাহাই সে পোড়াইয়া লয়, সেই অগ্নিভস্মের ভিতর হইতে ছ্যাতিমান্ স্বৰ্ণকান্তি নৃতন বাহির ছইয়া আসে। এই নৃতন পুরাতনের একটা অস্বীকার মাত্র নহে, পুরাতনের সকল ক্রমাভিব্যক্তির ভিতর হইতেই তাহার এই নৃতন অভিব্যক্তি--সে পুরাতনেরই ক্রমপরিপূর্ণতা। আমরা প্রচলিত অর্থে বাহাকে 'সাময়িকতা' বলি, যুগধর্ম হইল সম্পূর্ণ তাহার বিরুদ্ধ বস্তা

এই যুগধর্ম ই দেখা দেয় আমাদের অন্তর্থামিরূপে—বৃহত্তর জীবনের ক্ষেত্রেও—আমাদের সকল শিল্পের ক্ষেত্রেও।

শুতরাং এই যুগধর্মকে এড়াইয়া চলিবার চেষ্টা হইল সমস্ত সমাজ-জীবনের আবর্তন-বিবর্তনের ভিতর দিয়া আমাদের যে হইয়া উঠিবার সাধনা সেই সাধনা হইতে নিজেকে বিচ্ছিন্ন করিয়া ফেলিবার চেষ্টা। শিল্পের ক্ষেত্রে সার্থকশিল্পী মাত্রই জ্ঞাতে হোক্—অজ্ঞাতে হোক্—এই যুগধর্মকে গ্রহণ করেনই; কিন্তু মুখে আমরা সচরাচর সেই কথাটাকে কিছুতেই স্বীকার করিতে চাহি না। স্বীকার করিতে বেশী করিয়া নারাজ তান্তিক সমালোচকের দল, শিল্পের ক্ষেত্রেও স্থায়-বিলাসী ব্যাখ্যাতা-গবেষকের দল। যুগধর্মের প্রতিকলন আমাদের বৃদ্ধির উপরে সর্বদা স্পষ্টও নয়, বিশুদ্ধও নয়, ইহার স্পষ্ট এবং বিশুদ্ধ প্রতিকলন আমাদের বিশুদ্ধন আমাদের বিশুদ্ধন নারান উপরে।

বিশুদ্ধ-শিল্প-বাসনা কথাটির আবার একটি ব্যাখ্যা থাকার প্রয়োজন মনে করি; কারণ শিল্পের ক্ষেত্রে বিশুদ্ধি কথাটার আবার একটা প্রায় পারিভাষিক অর্থ প্রচলিত আছে। শিল্পের বিশুদ্ধি সম্বন্ধে সেই প্রচলিত বিশ্বাস বা মতবাদটা এই যে, ইহা নিজের বিশুদ্ধি রক্ষার জন্ম আমাদের অন্মপ্রকারের সকল বাসনার স্পর্শ দূরে ঠেলিয়া রাখিয়া দিয়া একটা পরম-স্বাতন্ত্র্যের ভিতর দিয়া একক হইয়া উঠিয়াছে। শিল্পের এই পরম-স্বাতন্ত্র্যের মতবাদটাকে যে কোন দিক্ দিয়াই গ্রহণ করা যায় না প্রসঙ্গান্তরের পূর্বে আমি বহুবার বহুভাবে ইহার আলোচনা করিয়াছি। শিল্প-বাসনার বিশুদ্ধি বলিতে আমি বলিতে চাই সেই শিল্প-বাসনার কথা, যাহা আমাদের বৃদ্ধিদত্ত বাদ-বিসংবাদকে বথাসম্ভব দূরে সরাইয়া রাথিয়া আমাদের সহজাত প্রস্থিত্তির উপরেই অধিক প্রতিষ্ঠিত। মামুবের পরিমার্জিত বৃদ্ধি

অপেকা মার্কুষের এই সহজাত প্রবৃত্তি তাহার সত্যকারের পরিচয়কে অনেক বেশী পরিমাণে বহন করে; আর সহজ্ব প্রবৃত্তির উপরে প্রতিষ্ঠিত শিল্প-বাসনার আমাদের জীবন-বাসনার সহিত যোগও নিবিভৃতর।

এই বিশুদ্ধ-শিল্প-বাসনার সন্ধান পাওয়া যায় যথার্থ শিল্পিগণের ভিতরে, শিল্প-তত্ত্বজ্ঞ বা শিল্প-ব্যাখ্যাতৃগণের তর্কবৃদ্ধির মধ্যে নহে। শিক্ষাদীক্ষা প্রভৃতির ভিতর দিয়া আমরা অনেক সময় এমন কতগুলি কথা, যুক্তি-তর্ক, এমন কতগুলি মতবাদ লাভ করি, যেগুলি আমাদের সমগ্র জীবনের সঙ্গে স্বচ্ছন্দে মিলাইয়া লওয়া যায় কিনা এ প্রশ্নটাও আমরা সব সময় খতাইয়া দেখি না। ফলে হয়ত এমন কতগুলি 'উচিত' আসিয়া আমাদের সর্বোচ্চস্থিত মস্তকটি জুড়িয়া বসে যাহাদের সহিত নিম্নস্থ হৃদযুটির কোনও সহজ্ঞ বনিবনা নাই।

আধুনিক কালেও আমরা দেখিতে পাই, যুগধর্ম বা যুগধর্ম-নিয়ন্ত্রিত যুগশিল্প প্রভৃতি কথাগুলি শিল্পতত্ত্বজ্ঞগণের মোটেই মনঃপৃত নহে; তাঁহারা হাসিয়া বলিবেন, সাহিত্য বা সাধারণ-শিল্পের আজও যাহা সত্য, কালও তাহাই সত্য; যাহা ভাল তাহা নিত্যকালেরই ভাল। কিন্তু কথাটা বোধহয় সম্পূর্ণ সত্য নয়। তাহার প্রমাণ সর্বাপেক্ষা ভাল হইল এই—যিনি শিল্প-ব্যাখ্যাতা তাঁহাকে একজন শিল্প-নির্মাতা হইতে দিন; দেখিবেন তিনি মুখে যাহা বলেন হাতে ঠিক তাহা করিবেন না। আমাদের ভিতরে কাহারও কাহারও ধারণা রহিয়াছে, শাশ্বত সাহিত্যের যাহা সত্য বিদ্বমন্ত্রের ভিতরে বাঙলা-সাহিত্যে তাহা চরমোৎকর্ষ লাভ করিয়াছে; কিন্তু ইহাদিগকে বিধাতা যদি স্ব্যকারের উপস্থাসিকের প্রতিভা দিতেন, দেখিতে পাইতাম ইহারা কিছুতেই ঠিক আর বিদ্বমন্ত্রের জ্যায় উপস্থাস লিখিতেন না; শুধু যে

রূপের পার্থক্য হইত তাহা নহে, প্রাণবস্তুরও পার্থক্য হইত।
আমাদের কাহারও হয়ত কোনও এক বিশেষ যুগের একজন বিশেষ
কবিকে তাল লাগিয়াছে, কিন্তু দেখা যাইবে তিনি যখন কবিতা
লিখিবেন তখন তাঁহার আদর্শ কবির অনুরূপই কবিতা লিখিবেন
এ-কথা সত্য নহে। সের্প্র্ পিয়ার যত তাল নাটকই লিখুন,
ইংরেজি-সাহিত্যে সেক্সপিয়ারের যথার্থ আবির্ভাব একবারই ঘটিয়াছে;
আমাদের রবীজ্রনাথও যত তাল কবিতাই লিখুন, আর ইচ্ছাকৃতভাবে
বা অনিচ্ছাকৃতভাবে তাঁহার অন্ধ অনুকরণ যতই হোক্ না কেন,
বাঙলা-সাহিত্যে রবীজ্রনাথের সার্থক আবির্ভাব একবার বই তুইবার
ঘটিবে না।

শিল্পের ক্ষেত্রে অনেক সময় প্রাচীনধারার পুনরুজ্জীবন (Revivalism) বলিয়া একটা কথা প্রচলিত আছে। এই জিনিসটিই একবার ভাল করিয়া লক্ষ্য করা যাক্। সাহিত্য অপেক্ষাও চিত্রশিল্পে এই প্রাচীনধারার পুনরুজ্জীবন প্রথাটা অনেক বেশী। এই পুনরুজ্জীবিত শিল্পকে একটু ভাল করিয়া বিচার-বিশ্লেষণ করিয়া দেখুন, আমার বিশ্বাস, সর্বত্রই দেখিতে পাইবেন, এই পুনরুজ্জীবনের ভিতরেও শিল্প শুধু নুতন দেহ নয়, প্রাণও নৃতন করিয়া লাভ করে।

শিল্পাদর্শের সর্বজনীনতা এবং সর্বকালীনতা সম্বন্ধে কথা বলিতে
গিয়া আমরা অনেক সময় একটা কথা বলিয়া থাকি। আমরা বলি,
কই, এত যে যুগধর্ম, যুগাদর্শের কথা শুনি, আজ্পকে এই বিংশ শতাব্দীর
মাঝখানে বিদিয়া বাক্ষীকি, কালিদাস, চণ্ডীদাস, রবীক্রনাথ, হোমার,
সেক্স্পিয়ার, মিন্টন্, ব্রাউনিং সকলকেই ত বেশ এক নিঃশাসেই গ্রহণ
করিতে পারিতেছি; তাঁহাদের কাব্যাদি আস্বাদনে কোথাও ত তেমন
কিছু প্রকাণ্ড বিদ্ব ঘটিতেছে না! কিন্তু সেক্ষেত্রে বিদ্ব ত ঘটিবারও

কথা নহে। পূর্বেই বলিয়াছি, নৃতন যে সে ত ঠিক পুরাতন যাহা কিছু সকলের একটি মূর্তিমান্ অস্বীকার নহে; পুরাতন যাহা কিছু তাহা অকাতরে হুইহাতে গ্রহণ করিয়াও সে নৃতন। শিল্পের ক্ষেত্রেও আমরা পুরাতন সকলকে গ্রহণ করিতে পারি, কিন্তু গ্রহণ করিয়াও আমরা নৃতন, সে নৃতনত্বের পরিচয় ধরা পড়ে আমরা নিজেরাই যেখানে শিল্পী হইয়া উঠি। কালিদাসকে আধুনিক কালে একজন পাঠকের খুবই ভাল লাগিতে কোনও বাধা নাই; কিন্তু কালিদাসকে এমনভাবে খুব ভাল লাগে যাঁহার তাঁহারও ক্রমও 'রঘুবংশে'র স্থায় একখানি কাব্য-এমনকি ঠিক 'শকুস্তলা'র স্থায় আর একখানি नां हेक निथिए डेब्हा इटेरव विनिशं मर्त्न देश ना। यिन रम डेब्हा देश छ তবে তাহার ফল খুব ভাল হইবে বলিয়া আশা করিতে পারি না। কালিদাসের 'মেঘদুতে'র অমুকরণে রচিত দূত-কাব্য সংস্কৃতে আরও অনেক হইয়াছে, কিন্তু ছুধের স্বাদ কোথাও ঘোলে মিটিয়াছে বলিয়া মনে হয় না; কালিদাসের মেঘদুত একক এবং অদ্বিতীয়ই রহিয়া গিয়াছে। রবীন্দ্রনাথের উপরে কালিদাসের প্রভাবের কথা কাহারও অজ্ঞানা নাই: কিন্তু এ-প্রভাব যেখানে প্রত্যক্ষও হইয়া উঠিয়াছে সেখানেও দেখিতে পাই, কালিদাস কালিদাস, আর রবীন্দ্রনাথ त्रवीद्धनाथ।

্র্তি এই যুগধর্মকে স্বীকার করিতে হয় বলিয়া আমাদিগকে যুগশিল্পকেও স্বীকার করিয়া লইতে হয়। এটা একটা ভূইকোঁড়
কোন জিনিস নহে, সমস্ত প্রাচীনের পটভূমিকায়—সকল প্রাচীন ধর্ম
স্বীকার করিয়াই ভাহার ভিতর হইতে একটি নৃতনের অভিব্যক্তি।
আমাদের বর্তমান যুগ-শিল্পের বৈশিষ্ট্যকেও তাই আমাদের স্বীকার
করিয়া লইতে হয়।

কিছু দিন পূর্বে একজন প্রসিদ্ধ নৃত্যশিল্পীর ভবিষ্যৎ কর্মাভিলাবের কথা শুনিতেছিলাম। শুনিলাম, তাঁহার এখন আরু বড বড শহরের বড় বড় প্রেক্ষাগৃহগুলিতে নাগরিক অভিজ্ঞাত দর্শক সম্প্রদায়ের সম্মুখে নৃত্য দেখাইতে ইচ্ছা করে না: তিনি এখন চান উন্মুক্ত আকাশের নীচে খোলা মাঠ-ঘাঠ, পল্লীর প্রান্তর-প্রাঙ্গণ--যেখানে পাঁচ টাকা হইতে পঞ্চাশ টাকা পর্যন্ত দরে টিকিট কিনিয়া নির্বাচিত সৌখিন সমাজ আসন সংবক্ষণ কবিতে পাবে না—যেখানে হাজারে হাজারে লক্ষে লক্ষে দর্শক অনায়াসে বিনা কপর্দকে ঘণ্টার পর ঘণ্টা ভিড করিয়া থাকিতে পারে। কেহ হয়ত কথাগুলিতে অবিশ্বাস করিবেন, বলিবেন, বাস্তবে দেখুন গিয়া, তিনি তাঁহার টিকিটের হার পাঁচ হইতে পঞ্চাশের স্থলে এখন দশ হইতে এক শ' করিয়া লইয়াছেন; অতএব, সর্বৈব বাক্যাড়ম্বর! তাহাই যদি সত্য হয়— অর্থাৎ, শিল্পজেত্রে ইনিও যদি একজন ক্লদে-চার্চিল হন, তাহা হইলেও অন্ততঃ এই কথাটাকে স্বীকার করিয়া লইতে হয় যে, যুগের হাওয়ায় নূতন একটি ধর্ম ভাসিয়া বেড়াইতেছে, যাহা সকলজাতীয় শিল্পীর মুখেই একটা নৃতন কথা দিতেছে।

একজন রত্যশিল্পীর সাম্প্রতিক শিল্প-বাসনা সম্বন্ধে উপরে যে-কথাগুলি বলা হইয়াছে, একটু লক্ষ্য করিয়া দেখিলেই দেখিতে পাইব, তাহার পশ্চাতে রহিয়াছে ক্রমোম্মেশালী একটি গভীর সমাজ-চেতনা এবং এই গভীর সমাজ-চেতনাই যেন আজকের দিনের সর্বপ্রকারের শিল্পের একটি বিশিষ্ট ধর্ম। ব্যক্তি—সে যত বড়ই হোক্ না কেন— শুধুমাত্র ব্যক্তির ভিতরেই তাহাকে সীমাবদ্ধ করিয়া মন যেন কিছুতেই ধুশী হইতে পারিভেছে না; তাহাকে একটা বৃহং জ্বনসমাজের সহিত্ত মিলাইয়া মিশাইয়া লইতে না পারিলে যেন তাহার কোন মহিমা অমুভব করিতে পারি না। এইজন্ম আধুনিক মনের একটি বিশেষ বোঁক হইল অতীতের বড় বড় ব্যক্তিগণের সহিত যতটা পারা যায় তাঁহার চতুপার্শস্থ জনসমাজকে মিলাইয়া লইবার চেষ্টা। রাম, কৃষ্ণ, বৃদ্ধ, থ্রীষ্ট, মহম্মদ প্রভৃতি সকল শ্রেষ্ঠমানবকেই আজ তাই আমরা এই বিশেষ দৃষ্টি লইয়া দেখিবার চিষ্টা করিতেছি। এই দৃষ্টির কলে আমাদের নিকটে অতীতের ইতিহাসের রূপও থানিকটা খানিকটা বদলাইয়া যাইতেছে।

আজকাল সাহিত্যের ভিতরে—বিশেষ করিয়া নাটক-উপস্থাসে
—আমরা জীবনের সমস্থা চাই। এই সমস্থা কিন্তু নিছক কোন
ব্যক্তির বা পরিবারের বা সঙ্কীর্ণ একটি গোষ্ঠীর হইলে, তাহা যতই
স্ক্রভাবে অন্ধিত হোক্, এখন আর তাহাতে আমাদের মন ওঠে
না। অবশ্য এই ব্যক্তি বা পরিবার শিল্পে সর্বত্রই সাধারণীকৃত;
কিন্তু তথাপি এই সাধারণীকৃত রূপের উপরেও বিভাবাদির একটা
ছায়া পড়েই। সাহিত্যে আজ তাই চাই জাতীয় সমস্থা—বৃহৎ
সমাজের সমস্থা। ব্যক্তি সেখানে ব্যক্তি নয়, বৃহৎ সমাজের একটি
অংশ—আবার বৃহৎ সমাজেরই প্রতীক।

সাহিত্যের ক্ষেত্রে এই সভাটি অন্থভব করিয়াছি—শুধু আজকার দিনের নৃতন সাহিত্য সৃষ্টির ব্যাপারেই নয়, পুরাতন সাহিত্যের আস্বাদনের ব্যাপারেও। এ-ব্যাপারে ব্যক্তিগত সাক্ষ্যও কিছু কিছু দিডেছি। কিছুদিন পূর্বে সেক্স্ পিয়ারের ট্র্যাজেডিগুলি আর একবার পড়িতেছিলাম। খানিকটা পড়িতে পড়িতেই আস্বাদনের একটা স্পষ্ট তারভম্য লক্ষ্য করিতে পারিলাম। সেক্স্ পিয়ারের নাটকীয় কলাকৌশল, বিশেষতঃ তাঁহার বচন-ভঙ্গির মহিমা মনকে পূর্বাপেক্ষা আরও যেন অভিভূত করিতে লাগিল, কিন্তু ঘটনা ও চরিত্রগুলি

পূর্বাপেক্ষা যেন অনেকখানি হালকা মনে হইতে লাগিল। পূর্বে নিজে বঝিয়া হোক, অথবা বিরাট বিরাট সমালোচকগণের নিরন্তর মন্ত্রণা-প্রস্ত সংস্কারবশেই হোক, সেক্সুপিয়ারের 'ট্রাজিক্ চরিত্র' বলিতেই কেমন একটা দ্বন্দ্বসক্তল জীবনের রুদ্ধরাস বাতাবরণের মধ্যে নিজেকে গভীর ভাবে অমুভব করিতাম: এখন যেন আর তেমনটি ঘটিতেছে না। 'হ্যামলেট্' পড়িতে বসিয়া খানিকদর অগ্রসর হইয়াই মনে হইতেছিল, এত হুলুসুলু কিসের জন্ম। হ্যামলেটের ব্যভিচারিণী মা তাহার পিতবোর প্রেমে পড়িয়া সেই চুর্বত্ত পিতবোর সহিত ষড় যন্ত্র করিয়া ভাহার নিদ্রিত পিতার কানের ভিতরে বিষ ঢালিয়া তাহাকে হত্যা করিয়াছে। এখন এই পিতহত্যার প্রতিশোধ একটি উপযুক্ত বীরপুত্র লইবে কি লইবে না, লইলে কিভাবে লইবে, ইহা লইয়াই যেন সৃষ্টি তোলপাড! এই একটি নিছক পারিবারিক ক্রেদক্রিয় কারণকে অবলম্বন করিয়া যে ঘটনাবর্ত এবং বড বড কথা. তাহার সার্থকতা সম্বন্ধেও যেন মনে একটি সংশয় উকি মারিতেছিল। গ্রামলেটের প্রসিদ্ধ উল্লি—

To be, or not to be,—that is the question:—Whether 'tis nobler in the mind to suffer The slings and arrows of outrageous fortune, Or to take up arms against a sea of troubles, And by opposing end them?

এই কথাগুলি এবং ইহার সহিত যে চিত্তদন্ধ-প্রকাশক আরও অনেক কথা রহিয়াছে, তাহা এখন আমার নিকট কেমন মান লাগিতেছিল। আমার ইচ্ছা হইতেছিল, আজকার দিনে এই কথাগুলি যেন পাই এমন একখানা নাটকের মধ্যে, যে নাটকের নায়ক স্বগৃহে অন্তরীন

একজন নেতাজী সভাষচন্দ্র: ভবিয়াতের সমস্ত সংগ্রামের তঃস্বপ্ন नरेग्रा चरम्भ रहेरा अनाग्रत्नत भूर्वतार्व निनीरथत्र निःखन विक्रकारतत দিকে তাকাইয়া তাকাইয়া বিডবিড করিয়া তিনি বলিয়া যাইতেছেন— To be, or not to be, that is the question !—অবশ্য বাস্তব দুর্চসম্বল্প স্থভাষ-চরিত্রে এই জাতীয় চিস্তাবিজড়িত চিত্তদোলনীর অবকাশ ছিল কম, আমি শুধু একটি নাটকীয় অবস্থানের সম্ভাবনা-রূপেই জিনিসটির উল্লেখ করিতেছি। হ্যামূলেট্ নাটকের পঞ্চম অঙ্কের প্রথম দুশ্রে যখন দেখি ওফেলিয়াকে সমাধিস্থ করিবার জন্ম একটি গিঞ্জার প্রাঙ্গণে তুইটি লোক মাটি খুঁড়িয়া নর-কপাল তুলিতেছে এবং গ্রামলেট সেই নর-কপালগুলি হাতে করিয়া জীবনের ভবিষ্যৎ, জীবনের মূল্য সম্বন্ধে দার্শনিক স্থারে বন্ধু হোরেসিওর নিকট কত কথাই না বলিতেছে, তখন আমার মনে হয় যে, আমার যুগে যদি আর একজন সেক্সপিয়ার জন্মগ্রহণ করিতেন তবে তাঁহাকে একখানি নাটক লিখিতে অমুরোধ করিতাম, যেখানে হিট্লার স্ট্যালিন্গ্র্যাডের শ্মশানভূমিতে আসিয়া বলে-বীর্যে, বুদ্ধিতে-চরিত্রে জার্মানীর শ্রেষ্ঠমণি সহস্র সহস্র যুবকের ভগ্ন কপাল হাতে করিয়া জীবনের ভবিষ্যৎ— জীবনের মূল্য সম্বন্ধে অর্ধোন্মত্ত দার্শনিক উক্তি করিতেছেন! সেক্স্পিয়ারের আর একটি প্রসিদ্ধ ট্র্যাঞ্চিক্ চরিত্র ম্যাক্বেথের সেই স্থপ্রসিদ্ধ উক্তি--

To-morrow, and to-morrow, and to-morrow, Creeps in this petty pace from day to day, To the last syllable of recorded time; And all our yesterdays have lighted fools The way to dusty death. Out, out, brief candle! Life's but a walking shadow; a poor player, That struts and frets his hour upon the stage, And then is heard no more; it is a tale Told by an idiot, full of sound and fury Signifying nothing.

—প্রভৃতি পড়িয়া আজ মনে হয়, ম্যাক্বেথ্ যেন ঠিক জীবন সম্বন্ধে এতবড় কথা বলিবার যোগ্য অধিকারী নয়। যে লোক নিজের সন্ধীর্ণ স্বার্থ-বৃদ্ধিতে বৃহত্তর জনসমাজ হইতে সম্পূর্ণরূপে বিচ্ছিন্ন, ঘৃণ্য স্বার্থপ্রণোদিত উচ্চাভিলাবের তাড়নায় যে লোক নিজের গৃহে অতিথি রাজাকে গুপুঘাতকের মতন হত্যা করিয়া রক্ষিদলের স্বন্ধে দোষ চাপাইবার ব্যবস্থা করে, নিজের সিংহাসন নিক্ষণ্টক করিবার জন্ম বন্ধু ও বন্ধু-পুত্রগণকে ভোজে নিমন্ত্রণ করিয়া পথিমধ্যে গুপুঘাতকের দ্বারা তাহাদিগকে হত্যা করাইবার ব্যবস্থা করায়, জীবন সম্বন্ধে এজাতীয় গভীর উজিগুলি যেন তাহার মুথের ঠিক উপযুক্ত হয় নাই। জীবন-সম্বন্ধে এ-জাতীয় উক্তি যাহার মুথ হইতে বাহির হইবে, তাহার জীবনে আমরা অনেকখানি ব্যাপ্তির মহিমা চাই, সে ব্যাপ্তিন্মহিমা বহুর সহিত একের যোগে।

উপরের সকল আলোচনা দ্বারা আমি সেক্স্পিয়ারের নাট্য-প্রতিভার সমালোচনা করিতেছি না; ইহা তাঁহার রচিত চরিত্রগুলির কোন দোষও ঠিক বলিতে পারিতেছি না; শুধু এইটুকু বলিতে পারা যায়, উপরে আমার যে সকল কথা মনে হইয়াছে ভাহার সহিত যদি আরও অনেকের মতের সায় পাওয়া যায়, ভবে ফুসমানসের যে অনেকখানি ভফাং ঘটিয়াছে এ-কথাটি স্বীকার করিতে হয়, এবং সেই পার্থক্যের প্রকৃতি সম্বন্ধে আমার ইঙ্গিতটিও বিবেচ্য হইয়া ওঠে।

্দেক্সপিয়ারের কথা ছাড়িয়া হু'একটি ঘরের কথায় আসা যাক। গিরিশচন্দ্র ঘোষের 'প্রফুল্ল' নাটকথানির দোষ-গুণ আর যাহাই থাক. একটা কথা আগে সতাই মনে বেশ দাগ কাটিত—তাহা যোগেশের সেই প্রসিদ্ধ উক্তিটি—"আমার সাজান বাগান শুকিয়ে গেল! আহা আমার সাজান বাগান শুকিয়ে গেল।" কিন্তু কিছদিন যাবং এই উক্তিটি আমার নিকট কেমন মান হইয়া আসিতেছিল: মনে হইত. একটি লোক নিজের অতিরিক্ত আত্মাভিমানবশে মদ খাইয়া মাতাল হইয়া রহিল, তাহার পরিবার উৎসন্নে গেল: ছাথের বটে-কিন্তু কেমন যেন ছোট! আজ মনে হয়, এখন যদি আর একখানি নাটক রচিত হয়, যেখানে সমগ্র বাঙলা দেশ ও বাঙালী জাতির সহিত বহুকাল ধরিয়া নিজেকে সভা সভাই এক করিয়া লইয়াছেন এমন একটি যথার্থ মহৎ চরিত্র শিয়ালদহ স্টেশনে সহস্র সহস্র উদ্বান্ত শরণার্থীর দিকে তাকাইয়া ভগ্নবুকে শুরুচোথে আর্তনাদ করিয়া ওঠেন. "আমার সাজান বাগান শুকিয়ে গেল, আহা হা, আমার সাজান বাগান শুকিয়ে গেল !"—তবে এই উক্তিটি কি গভীর অর্থই না লাভ করিতে পারে।

সাহিত্যের ভিতরে তাই বড় চরিত্র অন্ধিত করিতে গিয়া কোন দেবতা বা সদ্বংশজাত কোন রাজা মহারাজার চরিত্রের অবতারণা করিবার মত চিত্তলাস্তি আজকাল কখনও ঘটে না। বড় চরিত্র আমরা হয়ত এখনও কামনা করি, কিন্তু বড়ত্বের লক্ষণ বদলাইয়া গিয়াছে। বড় জীবন আমরা আজ বলি তাহাকে, যে জীবনের সহিত বছ জীবনের যোগ, যাহার স্থ-তঃখের, আশা-নিরাশার সহিত

## যুগধর্ম 🔊

বহু জীবনের স্থ-ছঃথের, আশা-নিরাশার যোক আমাদের সাহিত্যে বড় চরিত্র স্বষ্ট হয়, অথচ সে নেহাৎই আমাদের সাধারণ ঘরের ছেলে।

ইহাকেই বলিব আধুনিক সমাজ-চেতনা। সাহিত্যে হোক্, চিত্রে হোক্, সঙ্গীতে হোক্, ঝুভ্যে হোক্—ইহা আমাদের শিল্পবাধকে নিরস্তর নিয়প্রিত করিতেছে। আমাদের শিল্পবোধের উপরে এই সমাজ-চেতনার একটি অনিবার্য প্রভাব এই, সমাজ-চেতনা শিল্পবোধকে কখনও অপ্রয়োজনের রত্নখচিত চূড়ায় সযত্নে রক্ষা করিতে দিতে পারে না,—তাহার দাবী শিল্পকে বহুর ভিতরে বিলাইয়া দিতে। কারণ, শিল্প যে এখানে জীবনের বিলাস নয়, শিল্প যে এখানে জীবনের সেবা। একজন নৃত্যকুশলীকেও তাই বার বার ভাবিতে হয়, আমার যাহা সেবার পথ তাহা দ্বারা বহুৎ সমাজ-জীবনকে আমি কিভাবে সেবা করিব। যদি তাহা না করিয়া আমার শিল্পের তথাকথিত বিশুদ্ধি এবং আভিজাত্য আমাকে কেবলই ছুৎমার্গী করিয়া তোলে তবে শিল্প আমাকে বহুৎ সমাজ-জীবন হইতে বিচ্যুত করিয়া দিবে, জীবনের সহিত একাস্ত বিচ্ছেদে শিল্প এবং শিল্পী উভয়েরই ঘটবে অপমৃত্যু।